

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

**ФГБОУ ВО «Ростовский государственный
экономический университет (РИНХ)»**

**Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)
«РГЭУ (РИНХ)»**



МОЛОДЕЖНЫЕ ЧЕХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ТАГАНРОГЕ

**Материалы XII Международной научной конференции
14–15 мая 2020 года**

г. Ростов-на-Дону
2020

УДК 82
ББК 83.3 (Рос=Рус)
М75

Редакционная коллегия:

*В.В. Кондратьева, А.Г. Нарушевич, Х. Бак, Б. Демир, А. Йылдырым,
Н.М. Ким, А.В. Ваганов, С.В. Смоличева, О.А. Яковлева*

М75 Молодежные Чеховские чтения в Таганроге: материалы XII Международной научной конференции. – Ростов н/Д: Foundation, 2020. – 292 с.

ISBN 978-5-4376-0200-3

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

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

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

ISBN 978-5-4376-0200-3

УДК 82
ББК 83.3 (Рос=Рус)

© Таганрогский институт
имени А.П. Чехова (филиал)
«РГЭУ (РИНХ)», 2020
© Коллектив авторов, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКТОРОВ	9
---------------------	---

РАЗДЕЛ I

Творчество А.П. Чехова в исследованиях турецких ученых

Айше Мерджан Образы детей в рассказах Антона Павловича Чехова	11
Севда Полат Соотносительная морфологическая классификация номинативных предложений на материале произведений А.П. Чехова	14
Онер Махмут, Бидеркесен Дурду Функциональное исследование специальной терминологии в работах Чехова	20
Рейхан Челик Мотив безысходности деревенской жизни в драматических произведениях Антон Чехова (на материале пьес «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад»)	24
Эрдель Мехмет Восприятие читателем художественной реальности в повести А.П. Чехова «Степь»	30
Селин Текели Тематика рассказов А.П. Чехова	35
Тахтаджи Ахмет Эмин Причины критики пьес Антона Чехова	41
Каракайя Седа Сердарова Характерные особенности пьес Антона Чехова	46
Ташкесенлигил Мухаммед Использование префиксов с глаголами движения в рассказе А.П. Чехова «Учитель литературы»	51

Бак Хади, Пала Шейманур

Структурные и семантические особенности деепричастий
в повести А.П. Чехова «Степь» 62

Оздемир Рахман

Чехов-врач и Чехов-писатель: отражение врачебной деятельности
А.П. Чехова в его произведениях 70

Бак Хади

Фразеологизмы как способы выражения оценки
в произведениях А.П. Чехова. 75

Йылмаз Халил С.

Антон Чехов и Ялта (на материале анализа писем за 1899 год) 79

Дадак Чигдем

Исследование семантико-грамматической структуры
предлога *на-* в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» 85

Озлем Унсал

Анализ семантико-грамматических особенностей глаголов
несовершенного и совершенного вида в рассказе А.П. Чехова
«Толстый и тонкий» 93

РАЗДЕЛ II

Интерпретация чеховских произведений докторантами, аспирантами и магистрантами

Амирагян А.А.

Пьесы А.П. Чехова в барселонских театрах в наши дни:
постановки за последние три года 104

Ковальская И.А.

Анализ эмоционально-окрашенных слов в рассказе А.П. Чехова «Ионыч»
на занятиях по русскому языку
и культуре речи неязыковых специальностей 108

Кондратьева Е.С.

Трансформация чеховских мотивов и образов
в фильме Майкла Майера «Чайка» 113

Манукян Э.Г.

Православный религиозный ритуал в произведениях А.П. Чехова:
языковое воплощение 118

Сергань Д.О.

Два варианта рассказа А.П. Чехова «Шуточка»:
 корректировка текста в связи с изменением замысла. 122

РАЗДЕЛ III

**Творчество А.П. Чехова
 в исследованиях студентов**

Аль-Бакиен С.Я.

Типы и функции библеизмов в рассказе А.П. Чехова «Студент» 127

Бабаян И.А.

Частеречные модели заголовков произведений А.П. Чехова 130

Водогребская А.В.

Диминутивы в оригинале и переводе рассказа А.П. Чехова «Душечка» 135

Григорян М.Э.

Рассказ А.П. Чехова «Волк»: символика образов 140

Дроздова И.С., Ким Н.М.

Стилистический аспект функционирования предложений
 с обобщенным значением в тексте повести А.П. Чехова «Три года» 144

Ивченко Т.Ю.

Цирк как пространство взросления
 в произведениях А.П. Чехова и И.Д. Василенко 150

Игнатова К.Р.

Суффиксы субъективной оценки в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» 154

Илулов С.Г.

Еще раз об искусстве и ответственности
 (рассказ А.П. Чехова «Жены артистов») 158

Камбегова А.А.

Экзистенциальное начало в творчестве А.П. Чехова:
 образ одинокого человека. 160

Кибец А.С.

Языковое своеобразие выражения подтекста
 в рассказах А.П. Чехова «Невеста» и «Дама с собачкой» 163

Кирсанова В.В.

Элементы метасистемы «Космос / Хаос» в пьесе А.П. Чехова «Иванов» 167

Ковалькова А.В.	
«Кошка на раскаленной крыше» Т. Уильямса в контексте чеховской традиции.	172
Ковалькова А.В.	
Концепт «любовь» в рассказе А.П. Чехова «Дама с собачкой»	177
Козловская М.А.	
Мотив перехода в рассказе А.П. Чехова «Володя большой и Володя маленький»	180
Кочубей М.С.	
Проблемы перевода произведений А.П. Чехова на английский язык	183
Лаврухина Ю.В.	
Образ Москвы и мир Москвы в произведениях А.П. Чехова: некоторые наблюдения	187
Лаврухина Ю.В.	
Использование грамматических форм категории времени в пьесе А.П. Чехова «Три сестры»	190
Ладанова Е.А.	
Проблема перевода церковно-славянской лексики в рассказе А.П. Чехова «Ведьма»	193
Ледовская К.А.	
Образ дороги в рассказе А.П. Чехова «Роман с контрабасом»	197
Паталашко Е.В.	
Структура символа чайки в комедии А.П. Чехова «Чайка»	201
Пилипчук А.	
Фразеологические единицы в оригинале и переводе в пьесе А.П. Чехова «Вишнёвый сад»	203
Прусакова А.В.	
Рассказ А.П. Чехова «Верб»: символика образов и мотивов	206
Рамадан М.А.А.	
Произведения А.П. Чехова на арабском языке	211
Рустамова Н.Г.	
Использование грамматических форм категории наклонения в пьесе А.П. Чехова «Чайка»	213

Рябинина Ю.Г.

Использование грамматических терминов
в художественных произведениях А.П. Чехова 217

Савчукова И.Р.

Два безумца: вектор эскапизма (по повестям Н.В. Гоголя
«Записки сумасшедшего» и А.П. Чехова «Черный монах») 221

Семенова А.А.

Цветовая картина мира в драматургии А.П. Чехова
(на примере пьесы «Три сестры») 225

Скрытний Е.Р.

Особенности невербальных компонентов
в диалогах женских персонажей повести А.П. Чехова «драма на охоте» 230

Терещенко Д.С.

Синонимы в произведениях А.П. Чехова 234

Хассан Алаалдин А.Дж.

Природа смешного в прозе Чехова. 237

Хренова Н.А.

Образ Нины Заречной в системе персонажей пьесы «Чайка» 239

Ша Ин Сянь

Особенности эпистолярного текста в рассказе А.П. Чехова «Ванька» 244

Шэнь Ина

Особенности диалогического общения человека с животными
в произведениях А.П. Чехова. 247

РАЗДЕЛ IV
А.П. Чехов глазами учащихся колледжей и школ

Александрова А.А., Геленко О.В.

Преломление теории речевых актов в теории языковых регистров
и их разновидностей на примере произведения
А.П. Чехова «Шуточка» 250

Бочарова П.С.

Образы героев в рассказе А.П. Чехова «Ведьма» 253

Горбатова М.Н.

Мотив сада в повести «Черный монах» 256

Глазунова Д.Д., Ткаченко А.С., Орехова Т.Н.	
Чехов и Мопассан: попытка типологического анализа текста	259
Каширина А.А.	
Чеховские дни в начальной школе	261
Краснокутская Я.Н.	
Путешествие по чеховским рассказам.	264
Лозина В.С.	
Чеховская детвора: детские образы в творчестве А.П. Чехова	267
Петренко В.Н.	
Читая Чехова, люди становятся благороднее	269
Рогульченко А.Д., Сахненко А.А.	
Особенности цветообозначения в творчестве А.П. Чехова (на примере повести «Степь»)	274
Слабунова А.В.	
Великий талант писателя и врача	280
Солопова Т. В.	
Функции однородных рядов глаголов-сказуемых в прозе А.П. Чехова	284
Сухарева Е.А.	
Портретные характеристики в рассказах А.П. Чехова (на примере рассказов о детях)	286
Удодова А.А.	
Деградация личности в произведениях А.П. Чехова.	293
Сведения об авторах.	297

ОТ РЕДАКТОРОВ

2020 год отмечался мировым филологическим сообществом как год А.П. Чехова. Научные мероприятия, посвященные 160-летию со дня рождения писателя, проводились повсеместно в России.

В ряду этих событий важное и особенное место заняла XII Международная научная конференция «Молодёжные Чеховские чтения в Таганроге», проведенная факультетом истории и филологии Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиалом) «РГЭУ (РИНХ)» и научно-просветительским центром изучения русской литературы имени А.П. Чехова («Чеховский центр»).

С приветственным словом к участникам форума обратился директор Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиала) РГЭУ (РИНХ), депутат Городской Думы г. Таганрога VII созыва, доктор политических наук Андрей Юрьевич Голобородько.

В видеообращениях И.Н. Сухих, профессора СПбГУ, члена Чеховской комиссии РАН, и Ю.В. Доманского, профессора РГГУ, адресованных молодым исследователям, подчеркивался серьезный потенциал «Молодежных Чеховских чтений в Таганроге». Признанные специалисты в области чеховедения считают, что акцент на слове «молодежные» в названии конференции – это не просто отсылка к возрастной категории, но и к лучшей восприимчивости.

Конференция собрала исследователей из Ростова-на-Дону, Таганрога, Зернограда, Новочеркасска, Владикавказа, Санкт-Петербурга, Краснодара, Тулы, Казани, Великого Новгорода и других российских городов, а также Испании, Египта, Турции, Палестины, Китая, Армении, Узбекистана.

Тематика конференции дала возможность участия в ней молодым исследователям разных направлений. Традиционно большое количество докладов было посвящено поэтике произведений А.П. Чехова, проблемам рецепции личности и творчества писателя, интертекстуальности его произведений. Особую группу составили доклады, посвященные лингвокультурологическому и психолингвистическому прочтению произведений Чехова.

В предлагаемом сборнике помещены доклады, разные по исследовательским позициям их авторов, по научным достоинствам и по опыту. Некоторые статьи вступают в диалогические отношения между собой, что является необходимым условием плодотворности потенциальной научной дискуссии. Поэтому редколлегия приняла решение опубликовать все материалы конференции, даже при несогласии с установками и выводами их авторов.

Произведения А.П. Чехова цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 томах. В круглых скобках указаны «С» – сочинения, «П» – письма, римской цифрой обозначен том, арабской – страница.

*В.В. Кондратьева,
А.Г. Нарушевич*

ТВОРЧЕСТВО А.П. ЧЕХОВА В ИССЛЕДОВАНИЯХ ТУРЕЦКИХ УЧЕНЫХ

РАЗДЕЛ I

ОБРАЗЫ ДЕТЕЙ В РАССКАЗАХ АНТОНА ПАВЛОВИЧА ЧЕХОВА

ANTON PAVLOVIÇ ÇEHOVUN ESERLERİNDE ÇOCUK İMGESİ

Айше Мерджан
(Турция, г. Эрзурум)

Научный руководитель:
д-р филол. наук, доцент
Бахар Демир

Аннотация

О художественном мастерстве А.П. Чехова как писателя и тонкого знатока детской речи свидетельствует умение отразить в своих произведениях все нюансы детской психологии и своеобразного детского поведения. Статья посвящена исследованию специфики языка детских произведений А.П. Чехова на примере нескольких известных рассказов. Мы рассматриваем в этой статье детских героев Чехова во всех сторонах. Отбор языковых средств для детских рассказов отличается своей спецификой, так как в них отражаются особенности детской психологии и детского поведения.

Ключевые слова: дети, рассказ, образы детей, литература.

Abstract

A.P. Chekhov's mastership as a writer and expert in children's speech is testified by his ability to represent in his works all the nuances of child's psychology and specific child's behaviour. The article is devoted to studying linguistic peculiarities of A.P. Chekhov's children's works by the example of the some stories. In this article we consider Chekhov's children heroes in all aspects. The choice of linguistic means for children's stories has its own peculiarities since they represent the specificity of children's psychology and children's behaviour.

Keywords: children, story, images of children, literature.

29 Ocak 1860'da Azak Denizi kıyısında bulunan taşra liman şehri olan Taganrog'da altı kardeşin üçüncüsü olarak dünyaya gelen Anton Pavloviç Çehov, kısa öyküleri ve oyunları ile dünya edebiyatında, kendine çok önemli bir yer edinen önemli Rus

yazarlarından biridir. Edebiyatın farklı alanlarına dokunarak oldukça başarılı ürünler veren Çehov, eserlerinde en çok taşra ve şehir hayatı çelişkisi, aristokrasi düzen çöküşü, burjuva refahını eleştirerek sıradan toplumun yeni düzen karşısında yaşadığı sıkıntı ve problem konularını işlemiştir; böylelikle 19. Yüzyılın son dönemlerini tüm gerçekçiliğiyle gözler önüne sermektedir.

Anton Pavloviç Çehov, sanat yaşamına üniversite eğitimi sürecinde dergilere göndermiş olduğu kısa yazılarla başlamıştır. Bir süre sonra kısa öykü dalında kendine has mizah, dil, motif ve üslubuyla Çehov, dünya edebiyatında da kendine yer edinmiştir. Anton Pavloviç Çehovun kısa öykülerinde ele alınan ana konular ise şunlardır: 19. Yüzyılın 80-90'lı yıllarının Rusya'sındaki siyasi baskı, polislin keyfi muamelesi ve aydın sınıfa sızan adilik yüzünden ahlaki kriz yaşayan bu insanların iç dramı, memur sınıfının rüşvetçiliği ve ahlaki bozukluğu, yüksek mevkide bulunanlar ve hayat şartlarından ezilen, baskı altında olan "küçük insan" teması, insandaki yabancılaşma ve korku, "artık bu şekilde yaşamak mümkün değildir" şeklindeki gerçeğe ulaşan insanlarda meydana gelen manevi yükselme, aşk, terk etme vb (Zafer 2002:54).

Eserlerinde çocuk temasını, onun fiziksel ve ruhsal durumunu tüm inceliğiyle okuyucuya en iyi şekilde ulaştıran yazarlardan biri olan Çehov; küçük yaşlardan beri çalışıp, hayatı çok erken yaşta tüm yönleriyle tanıma imkânı bulduğu için eserlerinde "çocuk" karakterler geniş yer tutmuştur. Hikâyelerinde daha çok mutsuz çocukları ele almıştır, muhtemelen konu olarak işlediği bu kederli ve mutsuz çocuklar, onun dile getiremediği hüznü, zor çocukluk döneminin yansımasıdır. Hikâyecilikte yalın bir üsluba sahip olan Çehov'un; çocuğa bakışı da sade ve yalındır, eleştirici, suçlayıcı ya da çocuğu yerici ifadelerde kesinlikle bulunmaz, eğitici planda yaklaşmaktadır; çünkü çocuk olaylar içerisinde rol alan tecrübesiz fakat öğrenmeye açık bir bireydir. Yazara göre çocuk, Rusya'nın geleceğini temsil etmekteydi bu nedenle hep dürüst, temiz, uyumlu ve dinamik karakterler olarak kaleme almıştır. Anton Çehov'un ağırlıklı çocuk imgesini işlediği eserlerine göz gezdirecek olursak;

1885 yılında Rus edebiyatına kazandırılan çocuk temalı hikayelerden *Кухарка женится* (Aşçı evleniyor); yedi yaşındaki Grişanın gözünden evliliği, eşleri, evliliğin neden gerekli olduğu ve sonucunu görmemizi sağlıyor. *Küçük bir çocuğun bakış açısıyla evliliğe anlam yüklenip, sorgulanıp, konumlandırılmaktadır.*

Ванька (Vanka) 1886 yılında yazılmıştır ve Vanka Jukov adında dedesinden başka hayatta kimsesi olmayan küçük bir çocuğun zorlu hayat hikayesini ele alır. Moskova'ya zanaat öğrenmesi için gönderilen küçük çocuk, daima çevresi tarafından dalga geçilen, aşağılanan ve yemek dahi verilmezken, yine de saflık ve masumiyetini korumaktadır. *Dönem Rusya'sının tüm köylü çocuklarının üzücü kaderini Vanya'nın hayatında görebiliyoruz. Mektupları aracılığıyla dedesinden yardım istese de hayatında değişen hiç bir şey olmayacaktır, çünkü Rus köylülerinin kaderi çok küçük yaşlardan beri, toprak sahiplerinin elindedir. Yazar Vanya'yı gözlemci ve meraklı fakat acılı hayat yolunda tek başına yürüyen üzgün bir çocuk olarak tasvir etmektedir.*

Yine 1886 yılında yayımlanmış olduğu Гриша (Grişa) hikâyesinde çocuk psikolojisini derinden işleyen yazar, yetişkin insanların ve çocukların dünyaya bakış açıları farklı olduğu için korkuları ve hayat değerleri de birbirinden çok farklıdır. Bu ince nüansı kaleme alan Çehov, ebeveynleri, isteklerini, korkularını, çevreyi ve hatta odanın dekorunu bile henüz cümle kuramayan Grişanın gözünden detaylarıyla okuyucuya kusursuzca anlatmaktadır.

Aynı yılda yayımlanan Детвора (Çocuklar) eseri ise geç saatte yalnız kalan kardeşlerin para karşılığı loto oynamalarını konu ediniyor. Grişa kıskanç ve para hırslı bulunan bir çocukken, Anya sadece kazanma hissiyle beslenen bir çocuk, kendisinden başka kimseyle zaferi paylaşmak istemez, Sonya ise onlardan çok farklıdır mutlu ve iyi niyetli bir çocuktur. Oyun sürecine katılmaktan duyduğu mutluluk hissi için oynamaktadır. En küçükleri Alyoşa masadan kovulmadığı ve hep birlikte oldukları için minnettardır. Çocukların dünyasını renkli ve yalın bir dille anlatan Çehov, *birden çok çocuğun aynı olaya bakış açılarını gözler önüne sererek, küçükte olsalar aslında her biri birey ve hepsinin farklı karakterleri, ilgi alanları bulunduğunu göstermektedir, bu kişiler Rus toplumunun geleceğini oluşturmaktadır.*

1887 yılında yayımlanan Зиночка (Zinoçka), Беглец (Kaçak) ve Мальчики (Erkek çocukları) hikâyelerinde her biri farklı karakter ve duygulara sahip çocukları tanıma fırsatı buluyoruz. Зиночка (Zinoçka) eserinde; 8 yaşındaki Petyanın psikolojisi ve tepkisini tasvir etmektedir. *Kendine yakın gördüğü, sevdiği öğretmenine karşı bir anda öfke ve kızgınlık duyması, yıllar sonra duyduğu utanç sonucunda çıkarılan ders ise nefretinde aşk gibi unutulmaz olduğudur.* 7 yaşındaki küçük Petya ise Беглец (Kaçak) eserinde karşımıza hasta bir çocuk olarak çıkmaktadır. Yan yatağındaki hastanın hayatını kaybetmesiyle küçük Petya, *daha önce hakkında hiç fikri olmadığı “ölüm” kavramını tanımış ve bundan son derece korkup bilincini kaybedene kadar koşarak kaçmıştır.*

Мальчики (Erkek çocukları) ise farklı, hatta zıt karakterdeki iki çocuğun (Volodya ve Çeçevitsin) psikolojisi, ve hayatı kendi gözleriyle anlamlandırılmaları, yetişkin ve çocuk dünyasının karşılıklı ilişkisiyle dönemin aile değerlerini konu edinmiştir. Volodya neşeli, konuşkan, ailesine düşkün, tumbul ve beyaz tenlidir, Çeçevitsin ise tam tersi esmer, zayıf, sessiz, mutsuz, lider ruhlu, istikrarlı ve aileden bağımsızdır. Bu iki farklı kişiliği tek bir fikir bağlamaktadır. Okudukları kitaptan etkilenerек uzak diyarlara yolculuğa çıkma kararı verirler, Çeçevitsin amacına ulaştığında ne kadar mutlu ve hırslıysa, Volodya ailesinden koptuğu için bir o kadar üzgün, mutsuz ve pişmandır.

Son olarak, 1888 yılında tamamlanmış olan Степь (Step) eserini incelediğimizde 9 yaşındaki küçük Egoruşka eğitim amacıyla evinden şehre gitmektedir ve yolculuğu süresince step hayatını yakından inceleme fırsatını bulmuştur. Step hayatı hem yazarın, hem de küçük bir çocuğun gözünden tasvir edilmektedir. Step tasviri, yalnızlık, özlem duygusu, hatta en küçük doğa ayrıntısı bile Çehov’un gözünden kaçmamıştır. Rus edebiyatında step hayatını en ince ayrıntısıyla okura aktaran Çehov, Gogol ve Turgenyev’den farklı olarak, eseri çocuk bakış açısı ve psikolojisiyle harmanlamıştır.

Сонuç olarak; Bu yapıtlar her ne kadar yetişkinlere hitap etse de çocuk okuyuculara da mesaj verme niteliğindedir, çünkü çocuklar toplumun geleceğidir, işte bu çocuklar Rusya'nın temiz, doğru ve ahlaklı geleceğini oluşturacaktır. Gerçek hayatta, diğer yazarlar gibi evlat sahibi olmayan, fakat içimizdeki çocuğu sıradan sahnelerde yaşatıp, yaratılan karakterleri sıra dışılığa taşımıştır. Hayatın içinden çıkan her bir çocuk tiplemesi, Çehov'un eserlerinde adeta yetişkin bir birey gibi belirli bir hayat tarzına, aile yapısına ve kendine has dünya görüşüne sahiptir. Bu karakterler milli olduğu kadar aynı zamanda evrensel niteliktedir ve halen günümüzde kendimizden bir parça bulabileceğimiz, aydınlanıp dersler çıkarabileceğimiz çok kıymetli eserlerdendir.

Литература

1. Anton Pavloviç Çehov 150 let so dnya rojdeniya. – İrkutsk: İrkutskiy Gosudarstvenniy Tehniçeskiy Universitet, 2010.
2. Steffensen E. Tema uknode v proze Chekhova // Scando-Slavica. – 2008. – P. 121–140.
3. Zafer Z. Anton Çehov'un Öykü Sanatı: Birinci Basım. – İstanbul: Cem, 2002.
3. Süer Ö.A. Yüzyıl Rus Edebiyatı Üzerine Yazılar: Birinci Basım. – İstanbul: Evrensel, 1994.
4. Тюна В.И. Художественность чеховского рассказа. – М.: Высшая школа, 1989. – 135 с.
5. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти тт. – М.: Наука, 1974–1983.
6. https://www.academia.edu/37640035/Anton_Pavlovi%C3%A7_%C3%87ehovun_Du%C5%9Fe%C3%A7ka_Karakteri.
7. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/313539>.

Севда Полат
(Турция, г. Стамбул)
Научный руководитель:
д-р филол. наук, доцент
Бахар Демир

**СООТНОСИТЕЛЬНАЯ
МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ
НОМИНАТИВНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ
НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
А. П. ЧЕХОВА**

Чеховский язык рассчитывает на активность читательского сознания, на его способность размышлять, сопоставлять и делать свои выводы. Это отчётливо проявляется в языке чеховских рассказов. Недаром прозу Чехова называют лирической, в которой всё «окрашено» авторским отношением. А.П. Чехов поднимает искусство небольшого прозаического повествования до высочайшего уровня. По

словам Л.Н. Толстого, Чехов создал «совершенно новые ... для всего мира формы письма».

Исходя из вышесказанного о языке Чехова, и о своеобразии авторского изложения мысли, его прозы, мы выбрали объектом нашего исследования односоставные номинативные предложения в II, III и IV томах избранных сочинений А.П. Чехова.

В задачу нашего исследования входит попытка классифицировать и соотнести номинативные предложения с существующей классификации в «Грамматике русского языка» под редакцией В. В. Виноградова.

В современном русском языке номинативные односоставные предложения занимают особое место. Номинативные предложения часто встречаются в литературных произведениях. Они создают впечатление показа фрагментов живой природы. С номинативными предложениями органически связана специфическая образность, которыми угадывается подтекст. Номинативные предложения обладают большими выразительными возможностями. Они лаконичны, изобразительны.

Называя предметы и явления, констатируя их наличие, указывая место, время и т. д., номинативные предложения сразу же вводят читателя в обстановку действия, способствуют стремительному развитию сюжета [Бабайцева 1987: 103].

В XVIII в. употребление номинативных предложений было ограниченным. Уже в начале XIX в. номинативные предложения широко используются в качестве ремарок: *Кремлевские палаты. Москва. Дом Шуйского. Ночь. Сад. Фонтан (П.)*. С конца XIX в. номинативные предложения широко распространяются не только в поэзии, но и в художественной прозе, чему способствует описательный характер данного типа конструкций. [Валгина 2003:179]

Известно, что традиционно в «*Грамматике русского языка*» под редакцией В.В. Виноградова номинативные предложения находят своё место среди классов односоставных предложений. «*Номинативными предложениями называются односоставные предложения, утверждающие наличие, существование предмета или явления, называемого главным членом предложения, который бывает выражен именем существительным в именительном падеже или количественно-именным сочетанием (реже – именем числительным или личным местоимением)*. Например, *Ночь, Тишина. Двенадцать часов; Воскресенье; Парк; Вот озеро; Шесть часов? Чу, песня!*» [Грамматика русского языка 1960: 55].

В определении, данном в Академической грамматике (1960 г.) основанием является морфолого-синтаксический критерий.

В Академической грамматике -1960 под редакции В. В. Виноградова даётся следующая классификация. Все номинативные предложения класс односоставных предложений подразделяются на два типа: [Грамматика русского языка 1960: 55–68].

I. Нераспространённые номинативные предложения.

II. Распространённые номинативные предложения.

Первый тип номинативных предложений **нераспространённой структуры** характеризуется по следующим способам выражения:

1. Нераспространённые номинативные предложения, главный член которых выражен *именем существительным*, обозначающим бытие, наличие того, что названо этим существительным;
2. Нераспространённые номинативные предложения, главный член которых выражен *личным местоимением* (*употребляются только с указательными частицами **вот***) или *числительным* (*количественным или порядковым*);
3. Нераспространённые номинативные предложения, главный член которых выражен *количественно-именным сочетанием*.

Вторым типом номинативных предложений по классификации В.В. Виноградова является **распространённые** номинативные предложения:

1. С согласованным определением при главном члене предложения, которых по способу выражения определяется: 1) прилагательным, 2) приложением, 3) согласуемым местоимением, 4) порядковым числительным при главном члене – имени существительном со значением периода времени и возраста, 5) причастия в роли согласованного определения в номинативных предложениях обычно входят в состав причастного оборота;
2. С несогласованным определением при главном члене предложения, которых по способу выражения определяется: 1) в форме родительного падежа имени существительного без предлога; 2) родительным падежом с предлогом, а также другими падежными формами, входящими в качестве зависимого слова в состав именного словосочетания, выражающего определительные отношения.

В произведении А.П. Чехова (с II по IV том) номинативные предложения представлены во всём их многообразии. Выборка материала состоит из разнообразных как структурных, так и семантических типов номинативных односоставных предложений, отражающих особенности языкового мышления автора.

Нами предпринята попытка показать, как и настолько полно отражает морфологическая классификация В. В. Виноградова фактический материал выборки, с тем, чтобы сделать соответствующий вывод о наиболее активных и пассивных типах номинативных предложений, использованных автором.

Полученные в результате выборки номинативные предложения были соотнесены и дифференцированы на основании классификации В. В. Виноградова.

Номинативные предложения рассматривались В. В. Виноградовым с морфологической и семантической точек зрения. Поэтому основанием для анализа номинативных предложений из произведений А.П. Чехова явились морфологические особенности предложений рассказов А.П. Чехова и средство их выражения. Проведём соотношение фактического материала выборки с классификацией В. В. Виноградова, и представим нижеследующее описание иллюстративного материала.

I. Нераспространённые номинативные предложения, в которых выделились:

1. *Нераспространённые номинативные предложения, выраженные именем существительным.*
1) Вечер... Смех, говор и приплясыванье (С. II, 7); 2) Талант! (С. II, 10); 3) Окно захлопывается. Гидальго закаляется. **Протокол** (С. II, 16); 4) – **Стыд, срам!** Все девять подлецы! (С. II, 18); 5) – Но ведь у меня дети, ваше превосходительства... **Жена... Мать...** (С. II, 32); 6) – Лошади... (С. II, 34); 7) Утро (С. II, 35); 8) – Что вы? **Горячка!** – **Горячка** (С. II, 36); 9) **Мучители... Варвары...** (С. II, 71); 10) Доброта! (С. II, 79); 11) – **Чудная!** – лепечет писатель, целуя руку около браслета (С. II, 91); 12) **Огонь!** **Формы!** (С. II, 93); 13) Душа человек! Великодушие! (С. II, 97); 14) Ещё передняя... **Стол и лист** (С. II, 112); 15) Беда! (С. II, 150); 16) – Баловство! (С. II, 175); 17) – Нельзя, теперь ловиться должно... **Вечер...** (С. II, 197); 18) ... Красота! (С. II, 228); 19) ...Чудак! (С. II, 278); 20) ... Мука! (С. II, 297); 21) ... Измена... Тюрьма... (С. II, 320); 22) Дож-то, дождь! (С. II, 323); 23) Прокурор! Доктор! (С. II, 324); 24) – **Отцы... родители...**(кричит). **Ангелы!** Ого-го... (С. III, 42); 25) – **Никак беспорядок**, ваше благородие!... – говорит городской (С. III, 52); 26) Тишина и спокойствие (С. III, 62); 27) Восторг! (С. III, 137); 28) Ко мне! **Дворник!** (С. III, 143); 29) «**Зима...** Крестьянин, торжествуя...» (С. III, 148); 30) Невежа! (С. III, 180); 31) – Грязь... (С. III, 188); 32) – Наушник, шептун... (С. III, 188); 33) Жадность! (С. III, 210); 34) Скандал! (С. III, 224); 35) – Мошенник! Каналья! (С. III, 225); 36) – Дурак! Шваль! (С. IV, 35); 37) – Шалишь... Дудки, брат. (С. IV, 49); 38) – Майор!.. (С. III, 226); 39) – Сюжет... Любовь, убийство... (С. III, 244); 40) Тишина. (С. IV, 126); 41) Полдень (С. IV, 167); 42) ... Мечты, мечты! (С. IV, 169); 43) Звонок! (С. IV, 222); 44) **Станция.** Поезд стоит пять минут (С. IV, 237); 45) – **Прусак! Прусак!** – вскрикивает Соня, указывая на прусака, бегущего через стол (С. IV, 317).
2. *Нераспространённые номинативные предложения, с указательной частицей **вот**, с указательной частицей **вот** выраженные личным местоимением и числительными.*
1) Вот скандал! (С. II, 33); 2) **Две тысячи...** Не так ли? Да вчерашнее платье пятьсот... **Дача две тысячи...** (С. II, 34); 3) Вот он... (С. II, 51). 4) Вот оно, моё занятие (С. II, 73); 5) – Вот он, шельма! (С. II, 144); 6) Вот сюрприз! (С. II, 250); 7) Вот-с, господин Галамидов... (С. II, 360); 8) – Двенадцать! (С. III, 174); 9) Вот она (С. III, 246); 10) **Вот он!** Пустите руки! (С. IV, 48); 11) – **Семнадцать! Кочерга! Двадцать восемь** – сено косим! (С. IV, 316); 12) – **Тридцать два!** – кричит Гриша, вытаскивая из отцовской шапки желтые цилиндрики. – **Семнадцать! Кочерга! Двадцать восемь** – сено косим! (С. IV, 316); 13) – **Сорок три!**

Один! – продолжает Гриша, страдая от мысли, что у Ани уже две катерны. – **Шесть!** (С. IV, 317);

3. *Нераспространённые номинативные предложения, выраженные количественно-именным сочетанием.*

- 1) **Шесть подъездов, тысяча огней**, толпа, жандармы, барышники (С. II, 8);
- 2) 29-го декабря, **в одиннадцать часов вечера**, коллежский регистратор Дмитрий Кулдаров... (С. II, 13); 3) – **Две коробки**. Колбаса четырёх сортов... (С. II, 42);
- 4) – Ровно два месяца... – **Три праздника...** (С. II, 62); 5) – Два месяца и пять дней (С. II, 62); 6) – Третий звонок! (С. II, 76); 7) Одиннадцать часов (С. II, 112); 8) **Двенадцать часов**. Княжна поправляет платье и розу (С. II, 136); 9) **Сто тысяч франков!** Наконец двести тысяч! (С. II, 265); 10) – **Восемь рублей** – экая важность – заглушал в себе Прачкин этого беса (С. III, 148); 11) **Третий час ночи**. Супруги Фибровы не спят (С. IV, 97); 12) **Шесть гривен!** (С. IV, 105); 13) Второй час ночи (С. IV, 204); 14) – Пять блинов (С. IV, 356).

II. Распространённые номинативные предложения:

1. *Распространённые номинативные предложения с согласованным определением при главном члене предложения. По этому признаку выделились следующие примеры.*

А) Выраженные местоимением и числительным:

- 1) **...Вот моя жена, Луиза...** (С. II, 250); 2) Я, например, – **вот моя карточка**, – тройка, так как, будучи губернский секретарь... (С. III, 71); 3) **Вот моя борода**, рви! (С. IV, 66); 4) Вот вам моя визитная карточка (С. IV, 78);

Б) Выраженные именем прилагательным:

- 1) – **Новый галстух...** Пенсне... (С. II, 18); 2) **...Грязь страшная...** (С. II, 24); 3) **Дорога ужасная...** (С. II, 24); 4) **...Домашний доктор...** Счёты от модисток (С. II, 34); 5) Знаменательная коллекция. (С. II, 58); 6) -Дивная коллекция! (С. II, 59); 7) Интересные столы! (С. II, 65); 8) Сладкие мгновения! (С. II, 66); 9) Маленький немецкий городок (С. II, 66); 10) **...Круговое пьянство...** (С. II, 81); 11) – Другой богатый старик (С. II, 92); 12) **...Народ бессовестный...** (С. II, 99); 13) Пошлая музыка! (С. II, 114); 14) – Счастливый характер! (С. II, 150); 15) Душное июньское утро (С. II, 167); 16) – Брр... **холодная вода...** (С. II, 198); 17) **...Счастливые минуты** (С. II, 180); 18) Чудное местечко! (С. II, 179); 19) Свадебный сезон. (С. II, 232); 20) Примерная находчивость (С. II, 235); 21) – Важная рыба карась! (С. II, 247); 22) Живуча тварь! (С. II, 247); 23) Ваше местоимение! (С. II, 248); 24) Женщина первый сорт! (С. II, 263); 25) Смертная казнь... (С. II, 266); 26) Трупное заражение... (С. II, 323); 27) – **Замечательная сделка.** (С. II, 329); 28) – **Моя собака!..** Моя горячо любимая собака!.. (С. II, 340); 29) Чепуха невозможнейшая! (С. II, 342); 30) – Восемь тысяч десятин земли.

- Прекрасное имяние!** (С. III, 17); 31) Земская больница (С. III, 40); 32) **...Вздорный человек**, ваше благородие (С. III, 53); 33) Серое осеннее утро (С. III, 101); 34) **...дворовый мальчик...** (С. III, 148); 35) Почтовая контора (С. III, 130); 36) – Следующий сюрприз! (С. III, 147); 37) Порванные сапоги! (С. III, 147); 38) **...Зубная боль... Ежовые рукавицы...** (С. III, 147); 39) **...Великолепная вещь!** Восторг! (С. III, 137); 40) Я ничего-с ... но жена... **неразумная тварь...** (С. III, 167); 41) **...Талант замечательный...** (С. III, 174); 42) – **Бедные родители!** – вздохнула полковница (С. III, 230); 43) – **Бедная, несчастная жена!** – вздохнула полковница (С. III, 230); 44) **... Невыносимая женщина!** (С. III, 423); 45) Майский полдень... (С. III, 436); 46) Прекрасный, чудный халат! (С. III, 462); 47) Мировой судья... округа (С. IV, 32); 48) **Летнее утро.** В воздухе тишина (С. IV, 45); 49) **Знойный полдень...** (С. IV, 71); 50) – Пьяная рожа... (С. IV, 77); 51) Знойный и душный полдень. (С. IV, 79); 52) **Тихая августовская ночь** (С. IV, 126); 53) Чудный человек! (С. IV, 140); 54) Негодный народ. Пустяковый народ (С. III, 183); 55) Почтовая контора. (С. III, 130); 56) **Воскресные полдень** (С. IV, 163); 57) – **Великолепный пёс!** – говорит Дубов, кнапсу свою собаку Милк – **Замечательная собака!..** (С. IV, 187); 58) Удивительное дело! (С. IV, 188); 59) **Другая станция.** Поезд стоит десять минут. (С. IV, 237); 60) Подпраздничная ночь. (С. IV, 258); 61) Подновогодний вечер. (С. IV, 271); 62) Хмурое зимнее утро (С. IV, 287); 63) Всеобщий смех (С. IV, 317). 64) Вечерние сумерки (С. IV, 326); 65) **...О, страна, чудная страна!** (С. IV, 359);
- В) Выраженные приложением:
- 1) **Наш генерал – человек холостой** (С. IV, 133).
- Г) Выраженные причастием:
- 1) Это вот моя жена, **Луиза, урожденная Ванценбах...** лютеранка... (С. II, 250);
- 2) **Дачная местность, окутанная ночным мраком** (С. IV, 75);
2. *Распространённые номинативные предложения с несогласованным определением при главном члене предложения.*
- А) В форме родительного падежа без предлога. По этому признаку выделились следующие примеры:
- 1) Колбаса четырёх сортов... (С. II, 42); 2) Я ... я ... дочь надворного советника Пальцева... (С. II, 60); 3) Купе первого класса (С. II, 90); 4) Случай беспримерного злорадства (С. II, 235); 5) Друг детства! (С. II, 250); 6) А это сын мой, Нафанаил, **ученик III класса.** Это, Нафания, **друг моего детства!** (С. II, 250); 7) Год тюремного заключения.... (С. II, 265); 8) – Ба! Звук горячего поцелуя... (С. II, 277); 9) Кратер вулкана (С. II, 319); 10) **...Смерть любимого существа...** (С. II, 323); 11) Декольте IV класса (С. III, 8); 12) Карта Севера (С. III, 147); 13) **...Комиссия отца Денисия!** (С. III, 182);
- Б) В форме родительного падежа с предлогом, а также другими падежными формами. По этому признаку выделились следующие примеры:

- 1) – Язык за зубами! (С. II, 127); 2) ...Нос точно у ястреба... (С. II, 197);
 3) ... офицер с заказом! (С. III, 165); 4) **Точка с запятой**, двоеточие, кавычки разные (С. IV, 72).

Таким образом, проделав соотносительную классификацию материала выборки с классификации В.В. Виноградова можно сделать вывод о том, что в языке А.П. Чехова наиболее активными номинативными предложениями с точки зрения их морфологического способа выражения оказались **нераспространённые номинативные предложения** выраженные *именем существительным* (~...) и **распространённые номинативные предложения с согласованным определением при главном члене**, выраженном *именем прилагательным* (~...).

Наименее пассивными типами номинативных предложений по морфологическому способу выражению следует отметить *класс номинативных предложений, главный член которых выражен согласованным определением при главном члене предложения приложением*. Следует отметить, что количество примеров ограничено 3 томами (II, III и IV) из 30 томов собрания сочинений А.П. Чехова. Поэтому перед итоговыми цифрами активных и пассивных конструкций ставится знак (~...).

Литература

1. *Бабайцева В.В.* Максимов Л. Ю. Синтаксис ч. 3. Учеб. пособие для студентов, М.: Просвещение, 1981.
2. *Валгина Н.С.* Современный русский язык. Синтаксис: Учебник: 4-е изд., испр. – М.: Высшая школа, 2003.
3. Грамматика Русского Языка. Т. 2. Синтаксис. Ч. 2. / под. ред. В. В. Виноградова. – М.: Ин-т русс. языка АН СССР, 1960. – С. 55–68.

Онер Махмут
 (Турция, г. Эрзурум)
Бидеркесен Дурду
 (Россия, г. Казань)

ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ СПЕЦИАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В РАБОТАХ ЧЕХОВА

Аннотация

Статья посвящена функциональному исследованию специальных терминологий в работах Чехова. Уточняются понятия терминов «Термин», «Медицинский», «Медицинская терминология». Пьесы и рассказы автора составляют материал исследования. Цель статьи – исследовать частоту использования медицинских терминов в работах Чехова и найти функции терминов в текстах. Чехов в своих работах часто

использовал медицинские мотивы. В его работах часто можно увидеть персонажей молодых врачей, медицинские материалы и названия болезней. Частое использование медицинских терминов в работах свидетельствует о том, что Чехов отражает влияние личности врача на его художественную жизнь. Всего в работах Чехова было выявлено 283 медицинских термина.

Ключевые слова: Чехов, терминология, термины, медицинский, медицинские термины.

Abstract

Özet: Makale Çehov'un öykü ve oyunlarında kullanılan tıbbi terimlerin fonksiyonel incelenmesine adanmıştır. "Terim", "Tıbbi" Tıbbi Terminoloji kavramlarının sınırları belirlenmiştir. Yazarın oyun ve öyküleri çalışmanın materyalini oluşturmaktadır. Bahsi geçen eserler üzerinde metin odaklı analiz yapılmaktadır. Makalenin amacı, Çehov'un eserlerinde tıbbi terimlerin kullanım sıklığını araştırmak ve terimlerin metinlerde fonksiyonlarını bulmaktır. Çehov eserlerinde sıklıkla tıbbi motifler kullanmıştır. Onun eserlerinde genç doktor karakterleri, tıbbi materyal ve hastalık adlarını sıkça görmek mümkündür. Tıbbi terimlerin eserlerde sıklıkla kullanımı, Çehov'un doktor kişiliğinin etkilerini sanatsal yaşamına yansıttığını göstermektedir. Çehov'un hikayelerinde toplamda 283 tıbbi terim belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çehov, terminoloji, terimler, tıp, tıbbi terimler.

Günümüzde disiplinlerarası çalışmaların bilimde yaygınlaşması sonucu bir alana has terim ve terminoloji çalışmaları önem kazanmıştır. Bunda teknoloji ve bilimsel alanlarda yaşanan gelişmelerin önemli bir etkisinin olduğunu söylemek mümkündür. Hızla gelişen ve globalleşen dünyada yeni çalışma alanlarının ortaya çıkmasıyla birlikte terimlere verilen önem artmakta, bilim literatüründeki terminoloji alanı hızla genişlemektedir. Bu genişleme sürecinde her alan kendi terminolojisini gözden geçirmekte, literatüre yeni terimler eklemekte, kullanılmayanları ortadan kaldırmaktadır. Bu çalışmada Anton Pavloviç Çehov'un eserlerinde kullanılan tıbbi terimlerin terminolojik sınırlarını belirlemeye ve kullanım sıklığını bulmaya yer verilecektir. Çehov ve eserlerinin detaylı analizlerine geçmeden önce terim ve terminoloji kavramları üzerinde durmak, tıbbi terimlerin sınırlarını çizmek gerekmektedir.

Her bilimin kendine özgü belirlenmiş sınırlar içerisinde, kavramlarını adlandırma, faaliyetlerini ifade etme, kelime haznesini sürekli güncelleme fırsatı veren bir terimler sistemi vardır. Bu tanımlar dahilinde, "bir alanda faaliyet gösteren terimler topluluğuna [örn. Dilbilgisi terminolojisi, askeri terminoloji vb]" ise terminoloji denir [FAS:2010] Tıp terminolojisi de bu alanlardan biridir. Tıp terimlerinin sınırlarını belirlemek için, onun farklı kaynaklardan tanımlarına bakmak gerekmektedir.

Tıbbi terimler; tıp ve insan sağlığıyla ilgili genel terimler, organ isimleri, vücut salgıları, ilaç isimleri, tedavi yöntemleri, tedavinin yapıldığı yer, tedavide kullanılan araç ve gereçler, hastalık isimleri ve hastalık belirtilerinden oluşmaktadır [Tokat: 2014. 11]. Terimlerin adlandırma, ifade etmek gibi rolleri vardır, her terimin ancak bir anlamı

olmalıdır ve tıbbi terimler sözlüğünde geçen gerçek anlamında kullanılmalıdır. Gerçek anlamı dışında kullanılan kelimeler terim özelliğini yitirir.

Tıbbi terminoloji – tıp ve sağlık alanındaki bilimsel kavramları ifade etmek için uzmanlar tarafından kullanılan bir dizi kelime ve kelime kombinasyonlarıdır [БМЭ: 1989]. Tıbbi terminoloji spesifik ve genel, somut ve soyut kavramların neredeyse tüm sınıflarının olağanüstü çeşitliliğini ifade eden, sektöre özgü doğal olarak oluşturulmuş bir terminolojik sistemdir.

Bu makalenin amacı, Çehov'un kısa öykülerindeki tıbbi terimlerin sıklıkla kullanımını gözden geçirmektir. Çehov, edebi metnin sözcüksel birliği içindeki tıbbi terimlerin işleyişini, Rus tıbbi terminolojisinin dilsel yönlerinin tanımlanması üzerine büyük ve önemli bir çalışmanın parçası olarak görmektedir. Çehov'un öykülerinde, terimler sadece belirleyici bir işlev değil, aynı zamanda bir sanat eserinin dilinin görsel aracı haline gelmektedir.

Detaylı literatür taraması yaptığımızda Çehov'un eserlerinde çeşitli karakter analizleri, sosyolojik incelemeler, üslup özellikleri, dünya görüşü ve sanat anlayışının incelenmiş olduğu bir çok çalışma vardır. S. Yılmaz Çehov'un "İvanov", "Vişne Bahçesi", "Üç Kız Kardeş", "Martı" ve "Vanya Dayı" eserlerini 19. Yüzyıl Rus Toplumsal Dönüşümü Bağlamında inceler [Yılmaz:2018]. T. Özkaya Çehov'un oyunlarında üslup özellikleri üzerine araştırmalar yapar [Özkaya:1991]. A. Kubilay, Çehov'un "Üç Kızkardeş" adlı eserinde "Verşinin" karakterinin incelenmesi ve rol çalışması ele alır ve derinlemesine inceler. M. Gayzer "Çehov ve Tıp" adlı kitabında onun doktor kişiliği ve bunun eserlerine yansımaları gösterir [Gayzer:1960]. E. A. Pokrovskaya Çehov'un düzyazısında düz aktarım ile eliptik yapıların ifadelerini vurgular.

Bu makalede, ortak bir "tıbbi" tema çerçevesinde birleştirilen Çehov'un; "Altıncı Koğuştaki", "Sıradışı Bir Adam", "Bir Doktorun Ziyareti", "Düşmanlar", "Çekirge" vb. gibi iş günlerini veya hayatlarından bölümleri anlatan doktorlarla ilgili; "Tifüs", "Üç yıl", "Çiçekler geç kalmış", "Köylüler", "Acı" vb. gibi karakterlerin hasta veya ölen insanlar olduğu, "Nöbet", "Kara Keşiş", "Altıncı Koğuştaki" gibi karakterlerin ruh sağlığı hakkında ve "Yolunu Şaşırانlar", "Cerrahlık", "Simülatörler", "Eczacının Karısı", "Hastanın Başucunda" vb. gibi esprili hikayelerinde tıbbi terimler incelenmektedir. Metin odaklı incelememiz sonucunda Çehov'un hikayelerinde toplamda 283 tıbbi terim belirlenmiştir. Bunların büyük bir kısmını yaygın olarak kullanılan tıbbi terimlerden oluşmaktadır 262 adettir. Örneğin, kanser, engelli kişi, kanama, reçete, taç, organik doku, vb., Daha az bilinen (Derin mesleki bilgi gerektiren) tıbbi terimler 21 adettir: Bünye, ilaç etiketi, östaki borusu, apopleksik şok vb. ve son derece özel terimler ise 5 adettir, bunlar; anevrizma, traksiyon, hiperestezi, nevrit, veziküler solunumdur.

Terimler, kitap dilinin daha karakteristik olmasına, fakat canlı konuşma diline özgü olmamasına rağmen, Çehov, kahramanlarının konuşmasını terimlerle doyurur. Bir doktorun profesyonel aktivitesinin tasvir edildiği hikayelerde, terimlerin kullanımı sahnenin belirgin bir rengini ortaya çıkarır. Gerçekliğin doğrudan tasviri işlevinde, Çehov'un hikayelerindeki terimler, edebi metnin temel bir unsuru haline gelir. Bu

tartışmalar: Doktorların iş konuşmaları: “...sizden bünyenize dikkat etmenizi rica ediyorum...”[Hastanın Başucunda]; “antiseptik sayesinde, büyük Pirogov’un spe’de bile imkansız olduğunu düşündüğü ameliyatları gerçekleştiriyorlar.” [Altıncı Koğuş]; tanı koyma, ölüm nedenlerini tespit etme: “delirdim, bende megalomani [büyüklik kuruntusu] vardı.” [Kara keşiş]; “Bunun bir anevrizma olduğundan korkuyorum ...” [Düşmanlar]; “...Malign anemi tanısı koyulmuş bir ceset.” [Çekirge]; “Akşamüzeri Andrey Yefimoviç felç geçirerek öldü.” [Altıncı Koğuş].

Tıbbi terimler, iş çalışma ortamının açıklamasında, örneğin, terimlerin de ana nominatif işlev dışında ek bir yüke sahip olmadığı hastaların işleyişinde mevcuttur. Örneğin: “... sevgili yoldaş Terkharyants, büyük bir gayretle, asker İvanov’un östaki borusunu çıkarmıştır.” [Entrikalar]; “... sol ayağın baş parmağında çiviyi çıkarmak yerine ...” [Entrikalar]; “Salı günü hortum yardımıyla çocuktan difteriyi çekip çıkardı” [Çekirge]; veya muayene sırasında tıbbi eylemlerin açıklamaları da örnek gösterilebilir: “Hastayı yüzüstü olacak şekilde çevirdi ve tekrardan hafifçe dokunda; kısık bir sesle dinlemeye başladı...” [Çiçekler Geç Kalmış]; “Sonra cildinin altına goffman damlası gibi bir şey enjekte ettiler...” [Avcı]; ya da doktorun yavsiyelerinde, tedavi yöntemlerinde: “Onu bir şişede seyreltin ve sabah akşam gargara yapın” [Yolunu Şaşırnarlar]; “Doktor masaya oturur ve alnını avucuyla ovuşturarak, Liza’ya sodyum bromürü reçete eder...” [Acı Çekenler]; “... köylüleri homeopati ile tedavi etti ve spiritüalizmle uğraştı” [Ariadne].

Çehov, öykülerinde terimler yardımıyla mesleki bir manzara oluşturmaktadır. Örneğin, “İlaç etiketli vazolarla kaplı sarı, parlak bir masanın arkasında...” [Eczanede]; “O, daha sonra lastik halkaları, yuvarları, şırıngaları, diş macunu tüplerini, Pierrot ve Adelheim damlalarını, kozmetik sabunları, saç uzatma merhemlerini gördü” [Eczanede]; “Ondan önce ilk olarak, her türden “kökler” bir an için görünüp kaybolmaya başladı; bunlar arasında gentiana, pimpinella, tormentilla, zedoaria ve vb. türler bulunmaktaydı. Köklerin arkasında ise tinktürler ortaya çıkmaya başladı.” [Eczanede].

Tıp öğrencileri genellikle Çehov’un hikayelerinin kahramanları olduklarından, benzer örnekler anatomi çalışma sürecini anlatan metinlerde de belirtilebilir: “Processus condyloideus et musculus sternocleido-mastoideus. Juguler süreç ve pektoral klaviküler kas. [“Toplantı olmasına rağmen...” hikayesindeki öğrenci Gvozdkov], Kloçkov, “Sağ akciğer 3 lobdan oluşur...” diyerek papağan gibi ezberledi. – Sınırlar! Üst lob, göğsün ön çeperinde 4-5 kaburgaya, yan yüzeyde 4 kaburgaya, arkada ise bele [spina scapulae] kadar ulaşır...” [Anyuta].

Çehov’un öykü ve roman yazarlığının yanında tıp doktoru kişiliği de vardır. Çehov’un öykü ve oyunları tıbbi açıdan önemlidir. Yukarıda da saydığımız gibi pek çok eserinde hastalar, hekimler, hastalık ve tedavi adları işlenir. Öykü ve oyunlarında okuyucuyu yormadan, tıbbi terimleri anlaşılır şekilde ustaca kullanır. Bu makalenin analiz materyallerini oluşturan yukarıda bahsedilmiş eserleri “Çehov’un Klinik Yapıtları” başlığı altında incelemek mümkündür. Çehov, tıp ile edebiyatı bir arada en iyi götüren hekim yazarlardan biridir. Bu birlikteliğin sırrını şöyle açıklar: “Tıp nikâhlı karım, edebiyat ise metresimdir” [Tanır 2019:10]. Çehov eserlerinde “Olay” yerine “Durum” ögesine ağırlık

vermesinin sebebini de onun tıpçı kişiliğine bağlamak mümkündür. Tıbbi yönünün, tecrübelerinin, eserlerinde durum değerlendirme yapmasında büyük yardımı olmuştur. Bu durumu Çehov Moskova Devlet Üniversitesi Tıp Fakültesine gönderdiği özyaşamında şöyle açıklar: *Tıp bilimiyle uğraşmış olmamın edebiyat çalışmalarında büyük etkisi olduğu, su götürmez bir gerçektir. Bu sayede bilgim artmış, gözlem alanım genişlemiştir. Hekimliğin bir yazar olarak bana sağladığı kolaylıkları ancak bir hekim anlayabilir. Tıpla yakın ilişkim, aynı zamanda beni yönlendirici bir etkide de bulunmuş, herhangi bir yanlış adım atmamı önlemiştir*” [Tanır 2019:11]. Analiz ettiğimiz eserlerde Çehov’un doktorluk mesleğine bağlılığını, analiz ettiğimiz eserlerdeki durum değerlendirmelerinden, eserlerde kullandığı kahramanlardan ve üsluptan anlamak mümkündür. Yukarıda derinlemesine analiz edip sıklığını bulduğumuz gibi, eserlerinde sıkça tıbbi terimleri görmek mümkündür.

Литература

1. Akhmanova O.S. Slovar’ lingvisticheskikh terminov. – M., 1969.
2. Bol’shaya Meditsinskaya Entsiklopediya / pod. red. B.V Petrovskogo. – M., 1989.
3. Dal V. Tolkoviy slovar’ zhivogo velikorusskogo yazyka. – M., 1882.
4. Russkii yazyk: Entsiklopediya / pod. red. Yu.N. Karaulova. – M., 1997.
5. Tokat F. Türkiye Türkçesinde Tıp Terimleri İle Kurulmuş Deyimler // Avrasya Terim Dergisi. – 2014. – 2 (2). – S. 11–19
6. Tanır İ.M. Tıp doktoru Anton Çehovun oyun metinlerindeki tıbbi öğelerin saptanması: дис. – Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
7. FAS – Filosofskaya entsiklopediya Terminologiya. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/terminologiya.

Рейхан Челик
(Турция, г. Анталья)

**МОТИВ БЕЗЫСХОДНОСТИ
ДЕРЕВЕНСКОЙ ЖИЗНИ В ДРАМАТИЧЕСКИХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНТОНА ЧЕХОВА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС «ТРИ СЕСТРЫ»,
«ДЯДЯ ВАНЯ», «ВИШНЕВЫЙ САД»)**

Как известно, вторая половина XIX в. в русском обществе – период экономических перемен. Особенно после отмены крепостного права в 1861 г., экономический капитал перешёл в другие руки и таким образом, изменилось строение общества. В России, где с разными изменениями начался период модернизации, феодальная система была полностью разрушена и аристократы потеряли прежнюю

ценность [см. N. Riasanovski, С. 405–407]. Поэтому, особенно среди деревенских аристократов и интеллектуалов появились личности, которые не знали, как им быть, постоянно говорили, но были не в состоянии действовать.

Литературные произведения тоже необходимо рассматривать наряду с обществом, к которому они относятся, а так же политическими и экономическими особенностями. Потому, что писатель и общество находятся в постоянном общении друг с другом. Театральные произведения Антона Чехова (1860–1904), которые являются темой нашего исследования также будут рассмотрены, основываясь на этом мнении.

Как и в большинстве произведений периода, в пьесах Антона Чехова также просматривается это общественное изменение в России. В его произведениях люди из разных классов общества, аристократы, просветители, крепостные, прислуга, торговцы, каждый будто бы является примером этих изменений. С помощью этих героев Чехов, как будто отражает социальные и экономические изменения в России. Но он не пытается создать незабываемых героев. Эйхенбаум так же говорит о том, что Чехов не пытается в своих произведениях создать особенных героев: *«Он не пытается в открытую наставлять, кого-то поучать, просто детально и прямо рассказывает о русской жизни и людях из разных прослоек общества, которые занимаются повседневными делами. Здесь нет таких как Рудин, Базаров, Раскольников, Рахметов»* [Зафер 2002: 43].

Первыми пьесами А. Чехова, поставленными в театре, являются такие произведения как «Иванов» (1887); «Леший» (1889); позднее такие великие театральные пьесы как «Чайка» (1896); «Дядя Ваня» (1897); «Три Сестры» (1901) и «Вишневый Сад» (1903) сделали его имя известным на весь мир, точнее принесли ему репутацию. Пьесы по этим произведениям поставлены на сценах многих театров мира.

Как отмечается, в особенности 1860-е и позднее – период, когда в российской жизни происходили разные волнения и разрывались связи между поколениями. В особенности заметно, что аристократы, которые привыкли к комфортной жизни, не умеют работать и руководить, не могут приспособиться к этому периоду. Профессор Севда Шэнэр в своей книге «Искусство Драмы в Переломный Момент» также говорит о том, что театральные герои А. Чехова не в состоянии привыкнуть к этому периоду, влиться в экономический строй и пытаются продолжить привычный порядок: *«Герои Чехова – дворяне, у которых есть имения и которые пытаются выжить в период отмены крепостного права, укрепления среднего класса, развития торговли, появления страсти к зарабатыванию денег, а также первому шагу к индустриализации. Они получили хорошее образование, хорошо воспитаны и привыкли к комфортной жизни. У них не получается работать, обрабатывать свои земли, они теряют то, что имеют и становятся бедными. Даже оказавшись в бедности, они не отказываются от своих привычек»* [Шенер 2007: 56–57].

В этом контексте привлекают внимание определенные тематические особенности в театральных пьесах А. Чехова. Все это, то есть прошлое, настоящее и

будущее России, мы можем обобщить как смысл жизни и решения, принятые в этом отношении [Петрова 2007: 358]. Эти герои считают, что работая, могут обрести счастье России в будущем. К примеру, такие герои как доктор Астров и Соня в произведении «Дядя Ваня», Вершинин и Ирина, постоянно пытаются придать смысл жизни и говорят о том, что нужно работать для будущего России. Ирина выражает свои мысли по этому поводу следующим образом: *«Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он не был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги. Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни, или пастухом, или учителем, который учит детей или машинистом на железной дороге...»* (С. XIII, 496).

После она указывает на свою семью как на причину, почему нужно быть прогрессивным и трудолюбивым: *«Работать нужно, работать. Оттого нам невесело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда. Мы родились от людей, презиравших труд...»* (С. XIII, 508).

В том же произведении Андрей, единственный сын в семье и человек, которого мы можем охарактеризовать как интеллигента в деревне, так же критикует стиль единообразной жизни людей местности, где он раньше жил. *«Только едят, пьют, спят потом умирают.... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством...»* (С. XIII, 549) После чего верит, что это больше не будет продолжаться и однажды они избавятся от такого строя жизни: *«Настоящее противно, но за то когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так легко, так просторно; и вдали забрезжит свет, я вижу свободу, я вижу, как я и дети мой становятся свободны от праздности, от квасу, от гуся с капустой, от сна после обеда, от полного тунеядства»* (С. XIII, 549–550). Но он, так же как и остальные, не покидает места, где живет и исчезает в бездействии.

Трофимов из произведения «Вишневый Сад» ничего не делает, несмотря на то, что он постоянно говорит «должна работать». Тузенбах из произведения «Три Сестры» несмотря на то, что никогда в своей жизни не работал, говорит о том, что новшества, которые ждут русское общество ощущаются и что вскоре это произойдет: *«Прошло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь двадцать пять – тридцать лет работать будет уже каждый человек. Каждый!»* (С. XIII, 497).

Вершинин из того же произведения говорит о том, что неизвестно, как будет выглядеть стиль русской деревенской жизни в будущем в глазах людей: *«И может статься, что наша теперешняя жизнь, с которой мы так миримся, будет со временем казаться странной, неудобной, неумной, недостаточно чистой, быть может, даже грешной...»* (С. XIII, 501–502).

Соня из произведения «Дядя Ваня» тоже подчеркивает, что нужно работать для будущих поколений. Таким образом, все проблемы и боль обретут смысл: «...

в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалятся над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой – и отдохнем. Я верую, дядя, я верую горячо, страстно... (Становится перед ним на колени и кладет голову на его руки; утомленным голосом.) Мы отдохнем!» (С. XIII, 115–116).

Доктор Астров из той же пьесы, говорит о бессмысленности периода, в котором они живут: *«Сел я, закрыл глаза – вот так, и думаю: те, которые будут жить через сто-двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом? Нянька, ведь не помянут!»* (С. XIII, 64).

К тому же, он говорит, что из-за Елены и её мужа Александра, которые всё лето провели на ферме, не только он сам, но и дядя Ваня, который раньше постоянно работал, со своей племянницей Соней, тоже разленились: *«Вот вы приехали сюда с мужем, и все, которые здесь работали, копошились, создавали что-то, должны были побросать свои дела и все лето заниматься только подагрой вашего мужа и вами. Оба – он и вы – заразили всех нас вашей праздностью»* (С. XIII, 110).

Автор этих строк А. Чехов, который очень много работал на протяжении всей своей жизни, говорит о силе труда и счастье, которое тот дарит. Он верил, что цель труда и существования являются формой спасения – и в центре религиозного убеждения это также присутствовало. В своём дневнике он пишет: *«Если Вы будете трудиться для настоящего, это не будет иметь никакой ценности. Человек должен работать дума о будущем»* [Фигес: 204].

Как мы видим, в произведениях деревенская знать, только лишь болтает о труде и счастье, которое он дарит. Она не в состоянии в реальной жизни привести слова в действие. К тому же, во всех пьесах А. Чехова присутствуют приход, уход, встречи друг друга, ожидания и проводы путешественника. Но всё это движение на самом деле предстает перед нами в виде попыток спастись от заурядности и монотонности. В этом значении произведения напоминают такие прозы Ивана Тургенева как «Дым», «Дворянское Гнездо» и др.

В произведениях присутствуют также герои интеллектуалы, потерявшие свои идеалы в период неопределенной социальной и экономической обстановки. Тоскуя по прошлому, они ощущают себя без какой-либо цели и значения. К примеру, Ваня из произведения «Дядя Ваня» работал годами без отдыха. Но теперь, он выражает безвыходность ситуации, в которой находится следующим образом: *«Дай мне чего-нибудь! О, боже мой... Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их? О, понимаешь...?»* (С. XIII, 107).

Доктор Астров из того же произведения, тоже критикует монотонность людей разных статусов и факт того, что они не в состоянии увидеть будущее: *«Мужики*

однообразны очень, неразвиты, грязно живут, а с интеллигенцией трудно ладить. Она утомляет. Все они, наши добрые знакомые, мелко мыслят, мелко чувствуют и не видят дальше своего носа – просто-напросто глупы. А те, которые поумнее и покрупнее, истеричны, заедены анализом, рефлексом...» (С. XIII, 84).

Лопухин из пьесы «Вишневый Сад» говорит о большинстве людей в России, не имеющих цели в жизни следующее: *«А сколько, брат, в России людей, которые существуют неизвестно для чего»* (С. XIII, 598).

В произведениях о бездеятельности он говорит на примере Москвы. В произведении «Три Сестры», Москва является фактором, который привёл к несчастью сестёр. Они с грустью вспоминают детские года, когда был жив их отец и они ездили в этот город. После слов Ирины *«Уехать в Москву продать дом покончить все здесь и в Москву...»* её сестра Ольга так же говорит о тоске по Москве: *«Да! Скорее в Москву»*. Кроме того, одна из сестёр, Ирина, готова даже выйти замуж за барона Тузенбаха, которого недолюбливает. Всё ради того, чтобы поехать в Москву: *«Он прекрасный человек, я выйду за него, согласна, только поедем в Москву! Умоляю тебя, поедем! Лучшие Москвы ничего нет на свете! Поедем, Оля! Поедем!»* (С. XIII, 540).

Разные герои в разных театральных пьесах Чехова выбрали Москву как выражение своего счастья в будущем. Войницкий из произведения «Дядя Ваня», тоже говорит о том, что люди утешаются просто мечтая, при этом совершенно бездействуя: *«Годы тут ни при чем. Когда нет настоящей жизни, то живут миражами. Все-таки лучшие, чем ничего»* (С. XIII, 47).

Вершинин из произведения «Три Сестры», опираясь на воспоминания одного заключенного французского министра, тоже говорит о том, что счастья желают, но совершенно не прилагают никаких усилий для того, чтобы его обрести: *«С каким упоением, восторгом упоминает он о птицах, которых видит в тюремном окне и которых не замечал раньше, когда был министром. Теперь, конечно, когда он выпущен на свободу, он уже по-прежнему не замечает птиц. Так же и вы не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней. Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его»* (С. XIII, 520).

Не только в пьесах, о которых идёт речь, но и во всех больших произведениях Чехова, Москва всегда является раем, который находится где-то далеко, за пределами спокойной деревенской жизни, в которой застряли герои. В 1899 г. он пишет Соболевскому: *«Я скучаю по Москве. Когда нет москвичей, моих горячо любимых московских газет и звуков колоколов московский церковей всё становится слишком скучным»*. А в 1903 г. своей жене Ольге Книппер он пишет следующее: *«...Я ничего не пишу. Я просто жду от тебя знака, чтобы собрать свои вещи и вернуться в Москву. Москва! Москва! Теперь это уже не припев “Трёх сестёр”, а слова одного мужа»*. Думаю, А.П. Чехов, говоря *«Это не припев “Трёх сестёр”*» имеет ввиду, что их мысль о поездке в Москву является ничем иным как мечтой. К примеру, Ирина из пьесы «Три сестры» тоже в конце произведения грустит о потраченных на бессмысленные мечты молодость: *«Я все ждала, переселимся в Москву, там мне*

встретится мой настоящий, я мечтала о нем, любила... но оказалось, все вздор, все вздор» (С. XIII, 536).

Антон Чехов – автор рассказов и пьес, который мастерски описывает влияние изменений в социальной жизни русского общества на людей 1880–1890-х годов. А.П. Чехов, был очень хорошо знаком с деревенской жизнью, в своих произведениях «Вишневый Сад», «Три Сестры» и «Дядя Ваня» показал все перемены на примере героев из разных прослоек общества. Аристократы, интеллектуалы, торговцы, врачи, прислуга из этих произведений не приемлют перемены, которые происходят в жизни. Их тоска по прошлому, трудности в приспособлении к новому, бессмысленность жизни или же попытки мечтая о разном придать жизни обо всём этом в произведениях говорят герои.

Герои пьес Чехова образованны, общаются на различные темы, мечтают но потерялись в монотонности повседневной жизни и бездействуют. Например, как говорит Вершинин в произведении «Три сестры», если интеллектуалы, обладающие знаниями и аристократы смогут добавить в свои жизни действие, «работу», они смогут выбраться из омута, в котором живут: *«Если бы, знаете, к трудолюбию прибавить образование, а к образованию трудолюбие»* (С. XIII, 552).

Как мы видим, все три произведения показывают состояние изменившегося российского общества и жизни в деревне во второй половине XIX века. Тогда как события в произведениях «Вишневый Сад» и «Дядя Ваня» происходят в деревне в имении, в произведении «Три Сестры» всё происходит в далёком провинциальном городке. Несмотря на перемены, деревня борется за прошлую жизнь, с трудом подстраивается под новое и становится чужой для этой эпохи. В произведении Андрей, представитель интеллигенции, подчеркивает, что такие же, как он являются одинокими чужаками в провинциальной жизни: *«Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь, и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают но чужой ... чужой и одинокий»* (С. XIII, 512).

А.П. Чехов простым и доступным языком описал деревенскую жизнь людей и их проблемы, в условиях изменившейся жизни.

Литература

1. Петрова О.Н. Принципы анализа художественного произведения: пос. по русс. лит-ре для старшеклассников и абитур. – М.: КДУ, 2007. – 601 с.
2. Behramoğlu A. Rus Edebiyatı Yazıları” (XIX. ve XX. Yüzyıl). – İstanbul, 2001.
3. Fıgıs O. “Nataşa’nın Dansı” – Rusya’nın Kültürel Tarihi / Çev Figen Dereli, Yapı Kredi Yayınları.
4. Riasanovski V.N., Steinberg M.D. Rusya Tarihi. – İnkılap yayınevi, 2011
5. Şener S. Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı. – Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
6. Zafer Z. Anton Çehov’un Öykü sanatı. – Cem yayınevi, 2002.

Эрдель Мехмет
(Турция, г. Анкара)

**ВОСПРИЯТИЕ ЧИТАТЕЛЕМ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ
В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ»**

Научный руководитель:
профессор М.О. Парепр

**ÇEHOV'UN "BOZKIR" ÖYKÜSÜNDEKİ
TASVİRLERİ VE OKUYUCUDA OLUŞTURDUĞU
GERÇEKLİK DUYGUSU**

Аннотация

Исследуя творчество писателя, необходимо изучить как его личную жизнь, так и отражение его личности в художественной реальности его произведений. В данной работе рассматривается восприятие читателем художественной реальности в повести А.П. Чехова «Степь».

Özet

Bir yazarı öğrenirken onun hem şahsî hayatını, hem de edebî kişiliğini incelemek ve eserlerindeki özelliklerini değerlendirmek gerekir. Bu çalışmada Çehov'un "Bozkır" adlı öyküsündeki tasvirler değerlendirilerek okuyucular üzerinde oluşturulan gerçeklik duygusu çeşitli örneklerle ortaya konulmaktadır. Çalışmanın amacı, Rus Edebiyatının eğitiminde Çehov'un tasvirlerinin etkisine ve gerçekliğine dikkat çekmektir.

Giriş

Klasik Rus edebiyatında eleştirisel gerçekçiliğin en önemli temsilcileri arasında sayılan Çehov, kısa öyküleriyle sadece Rus edebiyatında değil, dünya edebiyatında da çok önemli bir yer teşkil etmektedir.

Eserlerine konu bulabilmek için, çeşitli mekânlarda dolaşan, Rus toplumunun her kesiminden ve her mesleğinden kişilerle ilgili gözlemler yapan Çehov hayatın gerçeklerini olduğu gibi okuyucularına aktarmıştır.

Çehov'un öykülerinin çoğu, minyatür öykülerdir. Kısalık ve başarı onun için aynı şeydir [Ediz 1983: 18–21].

“Bozkır” Öyküsündeki Tasvirler

Yazarın, 1888 yılında edebiyat dergisi “Severniy Vestnik”te yayımlanan ilk uzun öyküsü “Bozkır”da, Hristofor Baba’nın 9 yaşındaki Egoruşka’yı liseye kaydettirmek için, onu büyük bir şehre götürüşü konu edilmiştir. Bir bozkırda yapılan yolculuk süresince yaşanılanlar, okuyucuda gerçeklik duygusu yaratan, etkili ve detaylı tasvirlerle anlatılmıştır.

Öykü, okuyucunun kendisini o bozkırda temmuz sıcaklığında yolculuk yaparken hissedeceği şekilde canlı ve gerçek tasvirlerle başlamıştır. Yerdeki ottan, gökyüzündeki

ışıklara kadar etraftaki çok şey ince ayrıntılarla anlatılmıştır. Bozkırda karşılaşılan fırtına da, okuyuculara o anları yaşıyormuşçasına hissettirecek şekilde tasvir edilmiştir.

Doktor ve yazar olan Çehov, üstün gözlem yeteneğiyle her türlü detayı incelemiş ve buğday tarlasında çalışan bir çiftçi gibi buğday biçme faaliyetini de okuyucularına yaşatmayı başarmıştır:

“...açık sarı bir halı gibi, ... buğday tarlaları uzanıyor. Tepede buğday artık biçilmiş, yığın yığın toplanmıştır. Aşağıda ise hâlâ biçiyorlar... Altı orakçı, sıraya dizilmişler; oraklarını sallıyorlar, oraklar ... «viji, viji!» diye sesler çıkarıyor. ... Kadınlardan biri doğruluyor, ağrıyan sırtını iki eliyle tutarak Yegoruşka'nın al basma gömleğini süzüyor” [Peltek 1986: 14].

Olayları canlı canlı yaşıyormuşçasına aktarmayı başaran Çehov, Yegoruşka'nın bindiği arabanın etrafını saran köpekleri öyle bir anlatmıştır ki, okuyucu kendisinin o arabada yolculuk ettiğini ve kazara düşerse etraftaki köpeklerin saldırısına uğrayacağını hissedebilmektedir:

“Beş altı tane kocaman bozkır çoban köpeği birden, ... arabaya doğru atıldılar. ... Arabanın etrafını aldılar. Birbirini ... iterek ... havlamaya başladılar. ...Sanki bir anda atları da, arabayı da, insanları da parça parça etmeye hazırıldılar. ... Deniska, ... kamçısıyla bir köpeğe vurdu. Köpekler daha çok hırlamaya başladılar, atlar arabayı alabildiğine götürdüler; ... Yegoruşka, köpeklerin gözlerine, dillerine bakarken, arabadan düşerse kendisini paramparça edeceklerini anlıyor, ama korku duymuyordu” [Peltek 1986: 15].

Yazar, yolculuk boyunca, o mevsimde doğada karşılaşılabilecek ufak tefek hayvanlar dâhil birçok ayrıntıyı okuyucuya değişik şekillerde aktarmıştır. Yaz döneminin en çok görülen hayvanlarından cırcır böceği ve kelebeklerle de bir çocuğun oynayış tarzının en canlı şekilde tasvirine şöyle yer vermiştir:

“Yegoruşka, iş olsun diye, otlar arasında bir cırcır böceğini tuttu, avucuna alıp kulağına yaklaştırdı, cırlaması bitinceye kadar dinledi. Bu çalgıdan bıkınca ... su içmeye gelen bir sürü sarı kelebeğin ardından koştu” [Peltek 1986: 20].

Yazarın “Bozkır” öyküsünde geçen han tasvirinde hanın kendisi ve etrafına dair ince ayrıntılar şöyle yer almaktadır:

“Akşamın alacakaranlığı içinde, tek katlı, paslanmış teneke damlı, büyük bir ev göründü. Bu eve han deniliyordu, ama hiç avlusu yoktu, bozkır ortasında sipsivri duruyordu, etrafında duvar yoktu. Evin biraz ötesinde seyrek ağaçlı, ... bir vişne bahçesi, küçük bir çitle çevrilmişti, pencerelerin altında da ayçiçekleri, ağır başlarını aşağı doğru eğmiş duruyorlardı” [Peltek 1986: 27].

Verilen manzara ayrıntıları, Çehov'a şiirselliğin yanında, bir tür resimsellik de katmaktadır. Böylelikle okuyucu, öyküde sözü geçen her nesneyi ya da olayı kafasında canlandırma imkânı bulur. En küçük ayrıntıyı dahi tasvir unsuru olarak kullanan yazar, öyküsünü doğa görüntüleriyle zenginleştirir. Yoğun bir doğa tasvirine hâkim olan öyküde, doğa ve insan iç içe sunulur [Gromov 1993: 185, Akt.: Uğurlutan 2009: 43–44]. Sanki bir resim yaparken yakındaki görüntülerin büyük, ilerideki görüntülerin gitgide daha küçük

bir şekilde resmedildiği gibi Çehov'un aşağıdaki tasvirini okurken manzara okuyucunun gözünde açıkça canlanmaktadır:

"Yolun sağında, bütün uzunluğu boyunca, iki telli telgraf direkleri duruyor, boyuna küçülerek köyün yanındaki kulübelere, yeşillikler arkasında kayboluyor, sonra toprağa dikili, küçük, incecik, kalemler gibi, mor uzaklıklarda tekrar meydana çıkıyorlardı. Teller üzerinde atmacalar, bozdoğanlar, kargalar duruyor..." [Peltek 1986: 48].

Çehov, bir yandan bozkırdaki olayları betimlerken, bir yandan da yüz otuz yıl sonra dahi güncelliğini koruyan çevre konularından birine, ekolojik dengelere ilişkin bir konuya da dikkat çekmekte, bu konuda okuyucuya eğitim vermektedir:

"... yürüyen arabacıardan biri birdenbire yerinden fırladı, yolun kenarına koşup kırbaıyla toprağa vurmaya başladı. ... canlı bir şeye vuruyordu. ... Dimov, vurmasını bitirince ipe benzeyen bir şeyi kırbaıyla yerden kaldırdı, gülererek arabalara doğru fırlattı. Biri:

- Bu zehirli yılan değil, karayılan, diye haykırdı...

- Neden öldürdün karayılanı?...

Panteley ...:

- Doğru, karayılan öldürülmez, diye mırıldanmaya başladı" [Peltek 1986: 51]. Şeklinde, arazide bir yılanın öldürülüş anını en ince detayına kadar, canlı yayında anlatır gibi tasvir ederken bir yandan da okuyuculara lüzumsuz yere yılan öldürmenin uygun bir davranış olmadığı mesajını vermektedir. Nitekim günümüzde dahi; karayılanların zehirsiz olduğu, doğadaki en büyük rollerinin, tarıma zarar veren farelerle mücadele olduğu, bu nedenle nesillerinin tükenmemesi için öldürülmemeleri konusunda herkesin duyarlı olması gerektiği gündeme gelmektedir.

Eserdeki doğa tasvirlerinin dere bölümünde; suyun soğukluğu, derinliği, kaldırma kuvveti, çıkardığı kabarcıklar, etrafındaki sazlık, içindeki kökler gibi doğal özelliklerle birlikte, Egoruşka'nın suya atlayışı, Dimov ile Kiruha'nın balık tutuşları da öyle canlı bir şekilde anlatılmaktadır ki, okuyucu kendi vücudunda suyun soğukluğunu hissedebilmektedir:

"Yegoruşka da soyundu, Hızla koşarak üç metre yüksekten atladı. Havada bir yay gibi süzülüp suya düştü, derinlere kadar daldı, ama derenin dibini bulamadı; soğuk, dokunması hoş olan bir kuvvet, onu aşağıdan yakalayıp geriye, yukarıya doğru itti. Kafasını sudan çıkardı, suyu püskürterek, kabarcıklar savurarak ağzını açtı ..."

"Dimovla Kiruha, suda fazla kaldıkları için mosmor kesilmişler, bitkin düşmüşlerdi. Ama gene de canla başla balık tutmaya koyuldular. İlk önce sazlık boyunca, suyun derin bir yerinde ilerlemeye başladılar; su, Dimov'un boğazına kadar geliyor, kısa boylu Kiruha'nın da boyunu aşıyordu. Kiruha, ağzına su girdiği için, boyuna hava kabarcıkları çıkartıyordu, Dimov ise dikenli köklere basınca düşüyor, ayakları ağa takılıyordu, ikisi de çırpınıyor, gürlütlü ediyor, böylece balık avından çılgınca bir oyun çıkarıyorlardı" [Peltek 1986: 56-58].

Çehov, hayatın gerçeklerinden olan bir konuşma şeklini de sempatik bir biçimde, Varlamov'un söylediği iki kelimeyle *"- Meyhaba, ihtiyay!"* [Peltek 1986: 83] olarak Türkçeye çevrilmiş olan *"- Здрастуй, стагик!"* ifadeleriyle öyküsüne taşımıştır.

Çehov'a göre tiyatro, insan yaşantısını olduğu kadar insanları da yapmacıksız göstermelidir. Sahne eserlerindeki kişilerden, gerçek hayattaki insanlardan farklı bir davranış beklememelidir. Çünkü insanlar günlük yaşantılarında «durmadan birbirlerini öldürmezler, boyuna kendilerini asmazlar, durmadan birbirlerine âşık olmazlar, hep akıllıca konuşmazlar. Daha çok yerler, içerler, gevezelik ederler, saçma sapan şeyler konuşurlar, işte bütün bunlar sahnede de gösterilmelidir. Bir tiyatro eseri öyle yazılmalıdır ki, kişileri gelsinler, gitsinler, yesinler, içsinler, havadan sudan söz etsinler, kâğıt oyunu oynasınlar. Kısacası, sahnede her şey, gerçek hayatta olduğu gibi, hem karışık, hem yalın olmalıdır» [Ediz 1983: 26–27]. Çehov aynı düşüncelerle “Bozkır” öyküsünde de;

“İhtiyar, ahlayıp puflayarak dışarı çıktı, çok geçmeden elinde karpuzla, kavunla döndü. Esneyerek:....

– Ye evlâdım, yee, dedi.

... Yegoruşka, kara ekmekle bir kavun dilimini, sonra karpuz dilimini yedi. Yiyince içi daha çok üşüdü.” [Peltek 1986: 92–93] ifadeleriyle, yeme-içmenin insan hayatının gerçek bir parçası olduğu mesajını da vermiştir.

Yine buna benzer; “Yegoruşka, içi taneli siyah havyarla dolu küçük bir teneke kutu, bir francala, bir parça isli balık gördü. ... Hristofor Baba, havyarı bir dilim ekmek üzerine sürüp Yegoruşka'ya uzattı.” [Peltek 1986: 101–102] cümleleriyle, Rus kültüründe günümüzde de yerini koruyan ve özellikle denize yakın bölgelerde sıklıkla görülen havyar ve isli balık gibi yiyeceklere de öyküsünde yer vermiştir.

Her zaman, herkesin başına gelebilecek basit bir olayı dahi, hayatın gerçeklerinden biri olarak; “Hristofor Baba, birdenbire bir şey hatırladı. Çayını içerken güleceği tuttu, ağzından bardağa çay püskürttü, öksürdü.” [Peltek 1986: 33] cümleleriyle kısaca yazıp geçmiştir. Bu tarz ifadeler öyküye gerçeklik ve canlılık katmakta, okuyucuyu hayatın gerçeklerinin içinde tutmaktadır.

Eşsiz bir psikolog ve pratisyen bir doktor olan Çehov, aynı zamanda büyük bir ustalıkla insan ruhunu da apaçık ortaya döker. Onun bu başarısında, doktorluk öğreniminin de büyük bir payı olduğu besbellidir. [Ediz 1983: 21] Bu kapsamda, “Bozkır” öyküsünde Çehov, soğuk algınlığı hastalığına yakalanmış olan Yegoruşka'nın; hastalığı geçiriş aşamasını, ateşli halini, sayıklamalarını, ağrılarını detaylı bir şekilde, günümüzde de uygulanan tıbbî ve geleneksel tedavi yöntemleriyle birlikte aşağıdaki ifadelerle tasvir etmiştir:

“Yegoruşka:

– Ben... Ben hastayım, diye söylendi.

Hristofor Baba, ... elini Yegoruşka'nın başına koydu, yanağına dokundu:

– Evet, başın yanıyor, dedi. Herhalde soğuk almış ya da bir şeyler yemiş olacaksın. ...

– ... sıcak bir şey yedirmeli...

– Üşüyor musun?

– Önce üşüyordum, şimdi ise yanıyorum. Her yanıam ağrıyor...

...Hristofor Baba:... Yegoruşka'nın ... üstünü battaniye ile örttü, battaniye üzerine de İvan İvaniç'in paltosunu attı. ...

– *Onu zeytinyağı ve sirke ile ovmalı,... yarına kadar bir şeyciği kalmaz*” [Peltek 1986: 98–99].

Böylece, günümüzde de insan sağlığı için önemi sıklıkla vurgulanan zeytinyağı da Çehov’un eserinde yerini almıştır.

Öykünün sonuna doğru, İvan İvaniç ve Yegoruşka’nın, Nastasya Petrovna Toskunova’nın evine gidişleri ve orada onunla karşılaşp tanışmaları da canlı bir şekilde okuyucuya aktarılmıştır. Eve giden sokak, evin konumu, evin kendisi, avlusu detaylı bir şekilde anlatılmış, Toskunova’nın kılık-kıyafeti ve davranışları tasvir edilmiş, bu karşılaşmadaki duygu yüklü ortam, aşağıdaki ifadelerle okuyucuyla da canlı canlı paylaşılmıştır:

“... Size eski dostunuz Olga İvanovna Kuyazeva’nın selâmı var. Bu da oğlu...

Ortalığa bir sessizlik çöktü. Şişman kadın İvan İvaniç’e sanki inanmıyor ya da söylediklerini anlamıyor gibi ... baktı; sonra baştan aşağı kızardı, ellerini şaplattı, ... gözlerinden yaşlar boşandı. ...

– Olga İvanovna mı? diye cırladı. Cancağızım!...

Yegoruşka’yı kucakladı, yüzünü gözyaşlarına buladı. Hıçkırığa hıçkırığa ağlamaya başladı” [Peltek 1986: 106].

Çehov, birçok **öykü yazarından** farklı olarak, öykülerinde her zaman okurlara bir düşünme payı bırakmıştır. [Ediz 1983: 22] “Bozkır” adlı öykünün sonunu da Yegoruşka’nın geleceğine ilişkin olarak okuyucuyu düşünmeye iten şu ifadelerle tamamlamıştır: “*Onun için şimdi başlayan bu bilinmeyen, yeni hayatı acı gözyaşlarıyla selâmlıyordu... Bu hayat nasıl bir hayat olacak acaba?*” [Peltek 1986: 109]

Sonuç

Çehov’un “Bozkır” öyküsünde, detaylı gözlemlere dayanan tasvirlerin doğallığı, canlılığı ve gerçekliği hakkında yukarıda açıkladığımız özelliklerin Çehov’un diğer eserlerinde de sıklıkla karşımıza çıktığı görülmektedir. Rus Edebiyatında gerçekçilik konusunun öğretimi ve öğrenimi sürecinde Çehov’un tasvirlerinin de dikkate alınmasının faydalı olacağı değerlendirilmektedir.

Литература

1. Ediz H.A. ve diğerleri. Çehov-Toplu Eserleri. Cilt I. 1 Basım. – İstanbul: Sosyal Yayınlar, Mart, 1983.
2. Gromov M. Çehov: Jizn zameçatelnih ludey. – M.: Molodaya gvardiya, 1993.
3. Peltek O. Çehov-Toplu Eserleri. Cilt III. 2 Basım. – İstanbul: Sosyal Yayınlar, Eylül, 1986.
4. Uğurlutan E. Anton Pavloviç Çehov’un Uzun Öyküleri (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). – Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

ТЕМАТИКА РАССКАЗОВ А.П. ЧЕХОВА

ANTON ÇEHOV'UN ÖYKÜLERİNDE
ÖNE ÇIKAN TEMALAR

Селин Текели

(Турция, г. Караман)

Аннотация

В работе исследуется тематика и основные мотивы (жизненный тупик, трагедия жизни, безнадежность т.д.) рассказов А.П. Чехова, отражающих особенности жизни русского общества конца XIX – начала XX века.

Ключевые слова: Антон Павлович Чехов, рассказы, темы, маленький человек.

Rusya'nın Taganrog kasabasında orta sınıf bir ailede, devrim öncesi Rusya'da doğan Anton Pavloviç Çehov (1860–1904) öykü, hikâye ve oyun yazarıdır. Babasının baskıcı ve sert tutumu yüzünden mutsuz bir çocukluk geçiren Çehov, o yıllarını her zaman kötü bir anı olarak hatırlar. Bir taraftan da maddi sıkıntılar içinde olan aile, zor durumdadır. Çehov, tıp fakültesini kazanarak Moskova'ya yerleşir. Ailesinin geçimini sağlayabilmek için doktorluk mesleğini sürdürürken, yazılarına da devam eder. Sadece Rus edebiyatında değil dünya edebiyatında da önemli bir yere sahip olan Çehov'un mizahi bir tarafı vardır, birçok dergiye yazılarını gönderir ve yazıları yayımlanmaya başlar. Edebi hayatına hiciv yazıları ile başlayan yazar, eserlerinin çoğunda Çehonte takma adını kullanır.

Henüz altın çağ olarak adlandırılan Rus edebiyatının klasik dönemi Çehov ile biter. Puşkin, Gogol, Turgenyev, Dostoyevski, Tolstoy gibi yazarların geleneklerini takip eden yazar, ayrıca kendine özgü bir tür de ortaya çıkarmayı başarır. “Kısa öykü” sanatını kuran ve başarı ile temsil eden usta bir yazardır. Anlatmak istediğini mesaj vererek okuyucuya iletir. Çehov tarzı hikâye denilen bu türde yazar olaydan çok duruma ağırlık verir.

“Çehov'un kısa öykü tarzında ise giriş ya da sonuç bulunmaz. Okuyucu öyküye gelişme bölümünde dâhil olur. Şaşırtıcı sonlar okuyucuya, olayın bitmemiş olduğu izlenimi vererek okuyucunun zihninde öykünün devam etmesini sağlar. Çehov'da olaydan, konudan daha çok, insan ön plandadır ve öykü onun psikolojisini yansıtır. Öyküler sıcak, içten, inandırıcıdır. İnsanın zaaflarını ve güçlü yanlarını, onları yaşatan iç dinamikleri, değişim karşısındaki tavırlarını öyküleriyle anlatır. Küçük insanlar, rütbe ve unvan karşısında ezilenler, toplumun her kesiminde var olan memurlar ve onların yaşantıları eserlerinin konusunu oluşturur” (Alpay 2016: 155).

Çağdaşlarından farklı bir tarz yaratan Çehov, eserlerinde gerçekleri yansıtarak bireysel ve toplumsal konulara değinir. Toplumcu kişiliği sebebiyle; insan, toplum, Rus insanı, onların yaşantıları, günlük hayattan olaylar (rüşvet, bürokrasi, yaltaklanma, toplumsal kayıtsızlık), köy ve şehir hayatı, eski ve yeni düzen, geçiş dönemi Rusya'sı, toplumsal katmanlar, aristokrasinin çökmesi ile yeni sistemin ortaya çıkması arasındaki toplumsal yaşamın çelişkili durumu, yeni düzene alışmaya çalışan toplum gibi konuları

tüm gerçekçiliği ile ele alır. Yıkılmakta olan eski sistemi tasvir ederken, toplumdan ve yenilikten yanadır. Toplumun sorunları ile yakından ilgili olan yazar, toplumsal gerçekleri ortaya koymaya ve onlara bir çözüm yolu arayışına girmeye çalışır. Böylece realist anlayışın gelişmesine önemli ölçüde katkıda bulunur. Sosyal-politik görüşü olmayan yazar; haksızlığa, adaletsizliğe adeta düşmandır. Bu yüzden de eserlerinde sıkça sosyal kusurları ele alır; yüzüstü insanların yüzüstlükleri ile mücadele eder. *“Sadece Rus yazarlara değil aynı zamanda yabancı yazarlara da yakındı, çünkü eserlerinde insani değerleri ön plana çıkardı; hümanizmi ve güzele olan özlemini savundu, yüzüstülüğe karşı geldi ve hayalleri yok etti”* [Толмачёва 2018: 73].

Yazarın karakterleri ise oldukça çeşitlidir. Kahramanları genel olarak, günlük iş ve telaşları olan sıradan insanlar, memurlar, tüccarlar, köylüler, yetkililer, burjuvalar, rahipler, öğrenciler, aydınlarıdır. Çehov’un birçok öyküsünün kahramanları, boğucu bir şehir atmosferine girdikten sonra, savaşmayı, harekete geçmeyi, hayatla uzlaşmayı bırakır ve karamsarlık içine girer. Öykülerinde karamsarlık, olumsuzluk ve özellikle kendi hayatından kesitler göze çarpar.

Anlatmak istediğini abartıya kaçmadan açık bir dille anlatır. Kısa ve öz yazmayı prensip haline getirir. İlk bakışta anlatımı basit gibi görünse de derin felsefi bir anlamı vardır. Gereksiz kişi, tasvir ve olaylar eserlerinde yer almaz. Çehov’a göre *“bir eser siyasi, sosyal ve ekonomik nitelikli uzun açıklamalar içermemeli, şahıslar ve eşyalar gerçekçi bir biçimde tasvir edilmeli, yapıtın anlatımı kısa, cesur ve orijinal, tasvirleri de samimi olmalıdır”* [Zafer 2002: 87].

Çehov’un Eserlerindeki Temalar

Anton Çehov, eserlerinde küçük insan, yalnızlık, doğa, toplumdaki eksiklikler, aşk, hayal ve gerçeklik, kadınların erkekler üzerindeki bağımlılığı, aristokrasinin bozulması, insanlığın gelecekteki mutluluğu ve umudu gibi temalara yer verir. Küçük insan, sıradan insan teması yazarın birçok eserinde yer alır. Bazen de kahramanlar kendi iradeleri ile bu yolu seçerler.

“Anton Çehov’un 19.yy’ın son çeyreğindeki Rus yaşamını tüm yönleriyle ortaya koyan yapıtlarında dikkat çeken en önemli özelliklerden biri de “küçük insanların” dünyasının gerçekçi bir biçimde gözler önüne serilmesidir. Ezilenlerin ve onların hayranlık duyduğu rütbe ve mevki sahibi zengin kesimin yarattığı ayrım, yazarın yapıtlarında sıkça işlenir. Rus yaşamının, küçük insanların ve aldıkları nişanlarla değerleri belirlenen insanların gerçekçi birer portresi niteliğindeki öyküleri ironik bir tarzla, etkileyici bir şekilde ve ustaca seçilmiş kahramanlarla okuyucuya aktarır. Çehov, öykülerinde sıradan Rus insanının sade yaşamını, günlük hayatını, aile ilişkilerini ve toplumun var olan tüm özelliklerini konu edinir. Eserlerinde hayatın içindeki sıradan insanlar ve onların küçük dünyalarında var olan olaylar aktarılır” [Alpay 2016: 157].

Çehov eserlerinde klasik Rus edebiyatı için geleneksel bir tema olan “küçük insan” temasını devam ettirdi. Fakat Çehov’un öncelleri olan yazarlar kendi küçük insanlarını merhametle, acıyla tasvir etseler de, Çehov’un öykülerinin çoğunda birbirine benzer

hiçbir şey yoktu. 80’li yıllarda insanlar arasındaki “resmi ilişkiler” toplumun tüm tabakalarını beslerken, “küçük insan” değersiz bir insana dönüştü, kendine ait olan insani özelliklerini kaybetti. Yazarların hayatın anlamı ve kişilik bozulması gibi başlıca temaları ortaya çıktı [Толмачёва 2018: 10].

Diğer bir tema olan unvan ve mevki düşüklüğü, sınıf farklılıkları, sosyal tabakalaşma öykülerde sıkça yer alır. Toplumdaki sosyal kusurların işlendiği “Memurun Ölümü” adlı öyküde sıradan bir memur olan Çerviakov’un hikâyesi anlatılır. Öykünün konusu gerçek hayattan alınmıştır. Çerviakov’un ruh hali oldukça karışıktır, küçük insan temasının da yer aldığı öyküde kahraman ezik bir imaj çizer. Öykünün gayet sade, anlaşılır bir dili olduğu gibi mizahi bir yönü de vardır. Kendisini sürekli psikolojik olarak ezik hisseden, kendisi alt tabakadan olduğu için üstleri tarafından başına bir iş geleceğinden korkan biridir. Çerviakov bir akşam tiyatroya gider ve bir anda önündeki adamın kafasına hapsurur. Üst düzey bir generalin başına hapsurduğunu fark eden Çerviakov, ondan defalarca özür diler, general her ne kadar önemli olmadığını söylese de Çerviakov rahat edemez ve adama da rahat vermez. Hatta adamı makamında tekrar görmeye gider. Büyük bir korku ve stres yaşayan Çerviakov buna daha fazla dayanamayarak eve geri geldiğinde üniformasını bile çıkarmadan kanepeye uzanır ve hayatını kaybeder. Öyküde Çehov dönemdeki çalkantıları, değişiklikleri anlatırken, sosyal tabakalaşmaya da dikkat çeker.

“Şişman ve Zayıf” adlı öyküsünde de yine küçük insan teması, rütbenin ve unvanın önemi anlatılır. İki çocukluk arkadaşı olan Şişman ve Zayıf yıllar sonra yeniden karşılaşır. Zayıf bir devlet memuru iken, Şişman ise Bakanlık müsteşarıdır, üstelik çift yıldız nişanı vardır. Bunu öğrenen Zayıf bir anda değişir, Şişman karşısında ezilip büzülmeye, ondan çekinmeye başlar. Aralarındaki rütbe farkını sürekli ön plana çıkaran Zayıf karşısında Şişman aralarında rütbenin hiçbir önemi olmadığını söylese de Zayıf bu durumu kabul edemez. Burada yazar küçük insanın kendini nasıl kaybettiğinin eleştirisini yapar. Dönemin toplumsal yapısını, sınıfsal ayrımın ne kadar keskin olduğunu, insanların birbiri ile ilişkisinde unvanın ve rütbenin önemini vurgular.

“Unvanlar Kaldırıldı” adlı öyküsünde de yazar, rütbenin insanlar üzerindeki önemine dikkat çeker. Semyon Antipç Katavasov topoğrafya mühendisidir. Vivertov ise asteğmenlikten emekli toprak ağasıdır. Katavasov kentte yaşadığı için Vivertov’a oradan kolera salgını, savaş ile ilgili birçok haber getirir. Bir anda Vivertov mühendisin omzunda rütbe işareti olmadığını fark eder ve tüm rütbelerin kaldırıldığını öğrenir. Katavasov, asteğmenliğin kaldırılması ile ilgili bir kararname çıktığını da söyler. Vivertov, bu duruma çok şaşırır, adeta dizlerinin bağı çözülür. Rütbesi olmayınca kendini bir hiç olarak tanımlar ve ne yapacağını şaşırır. Rütbenin onun hayatındaki önemi çok fazla olduğu için günlerce kendine gelemez ve bunu kendine yediremez.

Evlilik yazarın önem verdiği diğer temalardandır. Yazar, evlilik ve aile hayatına farklı açılardan yaklaşır. Evlilikle birlikte ortaya çıkan aşk, mutluluk ya da sorunlar gibi konulara değinir. Ancak genel olarak bakıldığında eserlerinde mutlu bir evlilik göze çarpmaz, hep mutlu bir evlilik arayışı içinde olan kişiler yer alır. Sürekli arayış içinde olmaları onların mutsuz bir hayat sürmesine ve aldatma olaylarının ortaya

çıkmasına sebep olur. Örneğin “*Küçük Köpekli Kadın*” öyküsünde evli bir kadın olan Anna Sergeyevna Von Diderits ve mutsuz bir evliliği olan bankacı Dmitri Dmitriç Gurov’un ilişkisi ele alınır. Çocukları olmasına rağmen karısını sevmeyen Gurov, onu sürekli aldatır ve onunla yaşamak istemez. Gurov, kadınların sevgiye layık olmadığına ve hepsinin daha düşük bir ırk olduğuna inanır ve kadınlardan ikinci sınıf cins diye bahseder. Ancak yine de kadınlardan uzak duramaz. Anna da eşiyle mutlu değildir. Bir gün tanışır ve birbirlerine karşı koyamayıp, ilişki yaşamaya başlarlar. Ancak bunun daha fazla böyle gidemeyeceğini düşünen çift ayrılmaya ve bir daha görüşmemeye karar verir. Gurov, Moskova’ya geri döner, ancak Anna’yı unutamaz. Onu bulmak için yola çıkar, evini bulur ancak Anna’nın artık onu unuttuğunu ve başka birine âşık olduğunu düşünerek oradan uzaklaşır. Akşam düzenlenecek olan bir tiyatro oyunu gözüne çarpar. Anna’nın da bu tiyatro oyununa geleceğini tahmin ederek oraya gitmeye karar verir. Düşündüğü gibi de olur, ancak, Anna kocası gelir. Kocasını sigara içmeye çıktığı sırada Gurov, Anna’nın yanına gider, birbirlerini unutamadıklarını anlarlar ve yine görüşmek için söz verirler. İkisi de aşkı ilk kez tattıklarını düşünürler, birlikte yaşamak için plan kurmaya karar verirler.

“*Aşk Hakkında*” adlı öyküsünde aşk teması geniş bir yer tutar. Yazar bu öyküde insanların hayatlarının manevi tarafı olan aşkı tasvir eder. Öykünün kahramanı, misafirlerine aşk hikâyesini anlatır. Evli bir kadın olan Anna Alekseyevna, Alehin adında birine âşık olur. Alehin, sürekli olarak onlara misafir olur, adeta aile dostlarından biri haline gelir. Uzun yıllar birbirlerine olan bu tutkuyu itiraf edemezler. Anna’nın kocası Luganoviç batıdaki bir şehre başkan olarak atanır. Alehin bu durum üzerine onsuz yaşayamayacağını düşünür. Bunun üzerine Anna’nın psikolojik sorunları başlar. Anna, tedavi için Kırım’a gider, trende âşıklar buluşur ve aşklarını itiraf ederler. Ancak sonsuza dek ayrılırlar.

Aşk olmadan sadece çıkarları için yapılan evlilikler de öykülerde yer alır. Bunun sonucu olarak da aldatma gibi durumlar sıkça görülür. Çehov ise evlilikler yaşansa da bunun karşılıklı sevgi olacağı anlamına gelmediğini vurgular. Örneğin “*Anna Nişanı*” adlı öyküde, bir genç kızın çıkarları uğruna ahlaki değerlerini kaybetmesi anlatılır. Para ve mevki için Anna istemediği bir evlilik yapar. Zengin, mevki sahibi yaşlı bir adamla evlenir. Ancak istediği gibi bir evlilik hayatı yaşayamaz. Bir anda hayatı tamamen değişen Anna, gördüğü zenginlik karşısında bencilce davranır ve ailesini bile umursamadan lüks içinde yaşamına devam eder. Tüm toplumsal değerlerini kaybeder. Kocasını da rütbesini yükseltmek uğruna karısının yaptıklarına ses çıkarmaz, gözü hiçbir şey görmez.

“*Nasıl Evlendiğimin Resmidir*” adlı öyküde, iki kişinin başkalarını sevdikleri halde mal mülk kaygısı dolayısıyla ailelerinin gençleri zorla evlendirmek istemesi anlatılır. Baş başa kaldıkları bir gün, ikisi de birbirlerini sevmediklerini itiraf eder. Sadece aileleri istediği için evlenemeyeceklerini, onların kölesi olmadıklarını söylerler. İçleri rahatlayan çift mutluluktan birbirlerine sarılır ve ailelerine her şeyi açıklamaya karar verirler. Ancak ne derlerse desinler ailelerini ikna edemezler, evlendirilirler. 25 yıllık evliliklerinde başlarda zor zamanlar geçirseler de birbirlerine alışmışlardır.

Kadın olgusu Çehov'un eserlerinde önemli temalardandır. Çehov'da anne, arkadaş, sevgili ve kız kardeş olarak farklı kadın karakterleri dikkat çeker. Kadının doğasında karmaşıklık ve anlaşılmazlık vardır. Kadın ve erkekler arasındaki ilişkileri göstermek için onlar arasında karşılaştırmalar yapar. Kadınların, erkeklerden farklı bir yapıya sahip olduğunu sürekli olarak dile getiren yazar, kadının üstün özelliklerini de ön plana çıkarmaya çalışır. Özellikler genç kadınları öykülerinde ele alır. "*Kadının Mutluluğu*" adlı hikâyesinde başkahraman Probkin, kadınların erkeklerden daha mutlu olduklarını varsayar, bu mutluluğu onlara layık görmez. "*Ariadna*" adlı öyküde kadının rolü ve doğası psikolojik olarak analiz edilmiştir. Öyküde karşılıksız bir aşk problemi vardır. Öykünün kahramanı Şamohin kadınların yalancı, adaletsiz, gelişmemiş, acımasız olduklarını; erkeklerden daha düşük seviyede olduklarını ifade eder (Çehov 1956:63-64). Ariadna yalancılığın ve adaletsizliğin göstergesidir. Ariadna'nın istediği, şöhret, zenginliktir. Yazarın, kadınlara bakış açısı hiç şüphesiz aynı şekilde değildir. Örneğin "*Sevgilim*" adlı öyküsünde baş kadın karakter olan Olga Plemyanikova, Ariadna'nın tam tersi bir imaj çizer. Sessiz, iyi kalpli biridir, kendine göre değil başkalarının fikirlerine ve isteklerine göre yaşar.

İnce bir psikolojik analizin yapıldığı "*İoniç*" öyküsünde Çehov, ana karakterin manevi olarak yeniden doğuş aşamalarını ve nedenlerini, insanın toplumsal çevreyle olan çatışmasını tüm detaylarıyla gösterir. S şehrine yerleşen genç bir doktor olan Dmitri Startsev, şehrin en yetenekli ve eğitilmiş olan Turkin ailesi ile tanışır. Baba İvan Turkin'in şakaları komik, karısının romanları ilginç gelse de onları yakından tanıdıkça sadece kendi problemleri ile uğraştıklarını anlar. İnsanın manevi boşluğu gibi bir problem ortaya çıkar. Startsev ise kariyer yapmak ve insanlara fayda sağlamak ister. Yalandan ve ikiyüzlülükten nefret eder. Turkinler ile politikadan ve bilimden bahsetmek de imkânsızdır. Doktor büyük bir anlaşılmazlığa sürüklenir. Ailenin kızı Katerina'ya âşık olur. Ancak ondan beklediği karşılığı göremez. Katerina Moskova'da konservatorda okumak ve bir piyanist olmak ister. Aile hayatının ona göre olmadığını düşünür. Katerina dediğini yaparak piyanist olmak için Moskova'ya gider ve bu süre içinde hiç görüşmezler. Katerina, 4 yıl sonra evine tekrar döner ve Startsev'e mektup yazarak onu eve davet eder, ancak Startsev önceki ilgisini, heyecanını kaybettiğini anlar, iyiki onunla evlenmediğini sürekli olarak tekrar eder. Bundan sonra da hayatında pek mutlu olmaz, sinirli biri haline gelir. En sonki mutluluğu ise Katerina'ya olan önceki tutkusu olmuştur.

Doğa yazarın önem verdiği diğer temalardan biridir. Çehov adeta bir doğa âşığıdır, gezmeyi dolaşmayı, dağda, kırdaki yeni insanlarla tanışmayı çok sever. Sert doğa koşulları ile mücadele eden bireyleri ele alır. Doğa onun yaratıcılığını ortaya çıkarır, bu yüzden fikirlerini yazıya dökrebilmek için zamanının çoğunu kırsal alanlarda geçirir. Bir durum hikâyesi olan "*Kırda Bir Gün*"de olaylar bir sonuca bağlanmaz. Zayıf dilenci kız Fiokla'nın (fakir, öksüz bir dilenci çocuk, 8 yaşlarında, hastalıklı), kardeşi Danilka için kunduracı yaşlı bir adam olan Terenti'den yardım istemesi, Terenti'nin de Danilka'nın elini sıkıştırdığı ağaç yarığından onu kurtarması anlatılır. Yaşlı adam ve iki öksüz çocuğun fırtınanın ortaya çıkması ve daha sonrasında yaşadıkları olaylar ve izlenimleri

anlatılmıştır. Terenti'nin doğa ile ilgili birçok bilgisi vardır, ona ne sorulursa sorulsun her şeyin cevabını verir ve doğanın hiçbir sırrı olmadığını belirtir. Durum hikâyesi olduğu için bir sonuca bağlanmaz.

Yalnızlık başlıca temalarındandır. Yalnızlık temasını “*Bozkır*” adlı uzun öyküsünde görmek mümkündür. Özellikle bu eserinde diğerlerinden farklı bir tarz ortaya koymuş, mizahi hiç bir öğeye yer vermezken, yalnızlık duygusu ağır basmıştır. İnsanın karamsar ruh hali yansıtılır. Bu eserde insan ve doğa iç içe ele alınmıştır.

Din olgusu yazarın önem verdiği diğer temalardan biridir. Çocukluğunda babasının dini açıdan baskıcı olan tutumu eserlerine de yansımıştır. Bu tutum ortaya çıkardığı inanç ya da inançsızlık öyküleri yoluyla dışa aktarılır. İnançsızlığını her fırsatta ortaya koyan yazar, din ve dinle ilgili temaları öykülerinde de işleyerek bu konuya ne kadar önem verdiğini göstermeye çalışır.

“*Altıncı Koşuş*” adlı öyküsünde de toplumsal düzenden bahseder. Başkahraman Andrey Yefimich okumayı çok seven, sıradan biridir. Genel olarak toplumdan şikâyet eder. Diğer bir kahraman da İvan Dmitriç'tir. Önceleri zengin biriyken, geçim sıkıntısı çeken yoksul biri haline gelir. Sürekli olarak birileri tarafından takip edildiği hissiyle nöbet geçirir ve bu hastaneye kapatılır. Burada resmedilen hastane, eski düzeniyle birlikte Rusya'ya benzer, yazar da durgunluğu ve çarpıklığı ön plana çıkarır.

Çocuk teması yazarın önem verdiği konulardandır. Zor geçen çocukluk yılları, öykülerinde çocuklara geniş bir şekilde yer vermesine sebep olmuştur. Çehov tarafından tasvir edilen bu çocuklar, kendi çocukluğunda olduğu gibi mutsuz, kırılmış, acı çeken, baskı altında kalan çocuklardır. Çocukluğunu çocuk gibi yaşamayan ve çocukların mutsuzluğunu acı bir şekilde hisseden yazar, çocukların iç dünyasını tüm içtenliğiyle gözler önüne serer. İnsana değer veren bir kişilik olduğu için çocuğa da değer vermekte, çocuklara olan sevgisini her fırsatta dile getirmektedir. Çehov'un hikâyelerinde iki açıdan çocuk incelenir: çocuğun gözünden dünyaya bakışı ve yetişkinler tarafından çocukların dünyasına bakış. Çehov çocukların dünyasının yetişkinler tarafından anlaşılmamasından ortaya çıkan problemlerin açığa çıkmasına izin veren çocukların hayatlarındaki anları tasvir eder [Базилевская 2008: 121].

Hastalık ve ölüm temasına eserlerinde sıkça yer verir. Kardeşinin ölümü, kendisinin genç yaşta tüberküloz hastalığına yakalanması temalar ve semboller aracılığıyla öykülerinde aktarılır. Örneğin, “*Kara Keşiş*” öyküsünde Kovrin'in tüberküloz hastalığından kaynaklanan acıları, akıl hastalığı gibi durumlar söz konusudur.

Çehov öyküdeki kişileri, yaşanılanları olduğu gibi göstermek için uğraşır bu yüzden de her şey tıpkı yaşamdaki gibi gerçek olmalıdır. Hayatta insanlar sürekli bir olay, hareket içinde olmadığı için yazar da eserlerinde abartıdan uzak, olabilecek durumları aktarır.

Sonuç

Anton Çehov'un öykülerinin tematik olarak incelendiği bu çalışmada bazı öykülerinin konuları ve karakterleri tahlil edilmiştir. 19. yüzyıl Rus edebiyatının en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilen Çehov, eserlerinde mizah unsurlarının

yanı sıra realist fikirlerini de ortaya koymuştur. Yazarın sanatının ortaya çıkmasının sağlayan kaynaklara, yaşadığı maddi ve manevi zorluklara, geçirdiği zor çocukluk yıllarına değinilmiştir. Bu öykülerde yer alan temaların zamanın gerçekleri ile paralellik gösterdikleri sonucuna varılmıştır. Çehov'un öykülerindeki küçük insan, unvan ve sınıf farklılıkları, sosyal düzen, evlilik, aşk, hastalık, ölüm vb. olmak üzere temalar çok geniş bir yelpazeye sahiptir. Anton Çehov, konuları işleyiş açısından hem Rus edebiyatında hem de Dünya edebiyatında en önemli yazarlar arasında yerini almıştır. Öykülerinde seçtiği konular abartıdan uzak günlük hayatta herkesin karşılaşabileceği türden olaylardır. Tüm insanlığı, çatışmaları, mücadeleyi, aşkı, umudu, mutsuzluğu her şeyiyle anlatır. Yazar her hikâyede kendi temasını ortaya koysa da hepsi birbiri ile yakından alakalıdır. Yazarın eserleri günümüzde de güncelliğini korumakta ve okuyucuya sanatsal bir tat vermeye devam etmektedir.

Литература

1. *Alpay İ.* Anton Çehov'un Kısa Öykücülüğü // International Journal of Social Sciences and Education Research. – 2016. – 2 (1). – P. 153–161.
2. *Zafer Z.* Anton Çehov'un Öykü Sanatı. – İstanbul: Cem Yayınevi, 2002.
3. *Базилевская А.К.* Два аспекта темы детства в рассказах А.П. Чехова // UWM Olsztyn Neophilologica. – 2008. – X. – С. 119–137.
4. *Толмачёва Е.Г.* Поэтика рассказов А.П. Чехова. – Белгород, 2018.
5. *Чехов А.П.* Собр. соч. в 12-ти тт. Т. 8. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1956. С. 63–64.

ПРИЧИНЫ КРИТИКИ ПЬЕС АНТОНА ЧЕХОВА

ANTON ÇEHOV'UN ELEŞTİRİLMESİNİN SEBEPLERİ

Тахтаджи
Ахмет Эмин Д.
(Турция, г. Кайсери)
Научный руководитель:
д-р филол. наук
Ариф Йылдырым

Аннотация

В статье рассматриваются пьесы Антона Павловича Чехова и критические отзывы писателей, критиков, режиссеров и актеров об этих пьесах. Цель статьи – выяснить причины появления негативных отзывов о пьесах Антона Чехова. С этой целью критическая литература была проанализирована и оценена в соответствии с условиями исторического периода и литературными предпочтениями критиков. Анализ

критических отзывов таких авторов, как Максим Горький, Лев Толстой, Игнатий Патапенко, Вера Комисаржевская, Владимир Немирович-Данченко, позволяет сделать вывод, что пьесы Антона Чехова поставлены в новой форме, зрителям требуется время, чтобы привыкнуть к этому сценическому стилю, а сила воздействия пьес Чехова возросла с пониманием «революционности» в театре.

Ключевые слова: Антон Чехов, драматургия, литературная критика.

Özet

Bu makalede Anton Pavlovič Çehov'un yazmış olduğu tiyatro eserleri ve bu eserler hakkında dönemin yazar, eleştirmen, yönetmen ve oyuncular tarafından yapılan eleştiriler ele alınmıştır. Dünyaca ünlü olan Anton Çehov'un tiyatro oyunları hakkında yapılan özellikle negatif eleştirilerin sebepleri belirlenmek amaç edinilmiştir. Bu amaç doğrultusunda yapılan eleştiriler incelenmiş, dönemin şartlarına ve eleştiri yapan kişilerin edebi görüşlerine göre değerlendirmede bulunulmuştur. Maksim Gorki, Lev Tolstoy, İgnati Patapenko, Vera Komisarjevskaya, Nemirovič-Dançenko gibi insanların yapmış olduğu yorumlar göz önüne alındığında; Anton Çehov'un tiyatro oyunlarının yeni bir biçim ile sahnelendiğine, bu sahnelenme tarzına izleyicilerin alışmasının zaman aldığına, tiyatrodaki “devrimcileştirme” anlayışı ile Çehov'un anlatım gücünün yükseldiğine varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anton Çehov, Tiyatro Oyunları, Eleştiriler.

Giriş

1900'li yıllar, Rus edebiyatının “Altın Çağı” olarak adlandırılmıştır. Bu adlandırılmanın sebebi, söz konusu dönemde bir çok sosyokültürel gelişmelerin yaşanmasıyla birlikte, hem Rusyada hem de dünyada ses getiren benzersiz yazarların ortaya çıkması olmuştur. Ancak bu yazarlar her ne kadar dünyaca ünlü yazarlar olsa da bazı olumsuz eleştirilere maruz kalmışlardır. Bu makale 19. yüzyıl yazarlarından olan Anton Pavlovič Çehov'un maruz kaldığı eleştirileri ve sebeplerini ele alacaktır.

Anton Pavlovič Çehov 29 Ocak 1860 yılında Rus İmparatorluğunun Taganrog kentinde doğmuştur. Rusya'nın ve dünyanın en önemli kısa öykü yazarlarından biri olarak tanınmıştır. Kısa hikayelerinin yanı sıra edebi kişiliğini oyunlarında da göstermiştir. 1879 yılında tıp fakültesinde kabul edilmiş ve 1884 yılında çeşitli hastanelerde hekim olarak çalışmaya başlamıştır.

Çehov'un edebi hayatı (1877 yılında kardeşi için yazdığı kısa hikayeleri saymazsak) 1882 yılında, öğrenimine devam etmek için gerekli olan maddi yeterliliğe ulaşmak ve ailesine gereken yardımı sağlayabilmek için kısa hikayeler yazmasıyla başlamıştır. 1886 yılında dönemin en popüler gazetelerinden biri olan “Yeni Zaman” gazetesinde yazmaya başlamıştır. 1888 yılında “Alacakaranlıkta” adlı eseriyle Puşkin ödülünü kazanmıştır. Ayrıca 1888 yılında “Step”i, 1892'de “6. Koğuş”u, 1895'de “Sakhlin Adası”nı yayınlamıştır.

Anton Çehov 1904 yılında (44 yaşında) bir Alman kasabasında hayatını kaybetmiştir. Çocukluk yaşlarından beri onu bırakmayan tüberküloz hastalığı onun sonu olmuştur.

Cenazesini Almanyadan Petersburg'a getiren trende tabutunun bulunduğu vagonda "kümes hayvanları" yazması, cenazesini almaya gelen kişi sayısının yirmiyi geçmemesi, büyük bir yazar için yine büyük bir tezatlığı içermektedir. Rus toplumunda yazar cenazesi örnekleri çok daha farklı biçimlerde meydana gelmiştir. Örnek olarak Rusya'nın belki de en büyük yazarı olan Lev Tolstoy, hasta olduğu dönemlerde Rus medyasından nefes alamayacak duruma gelmiştir. Keza Maksim Gorki'nin 1936 yılında, kızıl meydanda gerçekleşen cenazesine yüz binden fazla insanın katılması, devlet liderleri ve askerlerin konuşma yapması da bu durumun ne kadar farklı cereyan ettiğini göstermiştir.

1. Çehov'un Eserlerine Yapılan Olumlu Eleştiriler

Çehov eserlerine realizmin tüm unsurlarını yansıtmıştır. Sorumluluk duygusunun beraberinde getirdiği zorunlulukla eserlerini kaleme almaya başlayan Çehov, henüz edebiyat ile çok da yakından ilgilenmediği dönemlerde "şaheser" sayılabilecek nitelikte kısa hikâyeler paylaşmıştır. Bu hikâyeleri incelerken Çehov'un süzgecinden geçtiğini anlamak hiçbir dönemde güç olmamıştır. Çünkü hem edebiyat yazarları hem de eleştirmenlerin ortak olarak kabul ettiği bir gerçek var ise o da, Çehov'un eserlerindeki detayları, bütünü oluşturan büyük bir anlatımı inşa etmek için kullandığı olmuştur. Öyle ki Tolstoy, Çehov'un kısa öyküleri için *"Bir insanın hiç ayırım yapmadan renkleri nasıl karıştırdığını, renklerin onun elinin modasına göre düştüğünü ve aralarında hiçbir ilişki olmadığını ve ortaya bir lekenin de çıkmadığını görüyorsun. Ama biraz uzaklaşıyorsun, bakıyorsun ve genel olarak, toplu bir izlenim elde ediyorsun"* [Volkov 2017: 24] yorumunu yapmıştır. Çehov'un kısa hikâyelerindeki karakterlerin yalnızca Rus insanını değil, aynı zamanda tüm insanlığı da yansıttığını söyleyen Tolstoy, Çehov için edebiyata yeni biçim ve örnekler getirdiğini de eklemiştir.

Maksim Gorki de Çehov'un kısa hikâyelerine hayranlık duyan yazarlardan biri olmuştur. Anton Çehov'un bütün mizâhi hikâyelerinde hem saf ve temiz bir kalbin aldığı nefesi, hem de insanlara saygı göstermeyi bilmeyenler için şefkat dolu umutsuz bir nefesi duyduğunu belirtmiştir. Ek olarak hiç kimsenin, hayattaki küçük detaylarda gizlenen acı durumları Çehov kadar iyi anlayamadığını, ona kadar kimsenin insan hayatındaki utanç verici durumların kasvetli resimlerini nasıl boyaması gerektiğini bilmediğini de açıklamıştır.

Hikâyelerinde ve oyunlarında Rusya coğrafyasının güzelliklerinden bahsetme konusunda oldukça cömert olan Çehov "Öğrenci" adlı öyküsünde *"...aniden bastıran soğuk doğadaki tüm düzeni alt üst etmişti. Akşam karanlığının birden bire gelmesi de korkuya kapılan doğanın şaşırması yüzündendi"* satırlarıyla kendi peyzaj yorumunu ortaya koymuştur. Ayrıca "Sürgünde" adlı eserindeki "donduran ırmak" betimleri ve "Üç Yıl" adlı kısa hikâyesinde göstermiş olduğu manzara betimleri de, Çehov'un Rusya topraklarına olan ilgi ve alakasını göstermiştir. Şüphesiz ki Çehov'un eserlerinde peyzaj denildiğinde her daim akla gelen ilk eser "Bozkır" olmuştur. Bu eser Çehov'un yaratıcılığının dönüm noktası olarak da sayılmıştır. Öyle ki "Hakikat" (Pravda) dergisi 15 Temmuz 1944 yılındaki sayısında Çehov'un,

anavatanını sıcak, yumuşak ve hassas bir aşkla sevdiğini, peyzaj betimlerinin de bu sevgiden doğduğunu yazmıştır [Gazeta Pravda, 1944].

Rus edebiyatında Anton Çehov büyük bir değere sahiptir. Yazdığı kısa hikayeler ve oyunlarla ses getirmiştir. Dönemin eleştirmenleri ve edebiyatçıları arasında bir takım kutuplaşmalar ve görüş ayrılıkları yaşansa da bazı durumlar için hemfikir olma konusunda büyük sorunlar yaşanmamıştır. Bu kutuplaşmaların merkezi Çehov'un hikayelerinden çok yazmış olduğu oyunlar olmuştur. Konstantin Stanislavski, Çehov'un 1903 yılında tamamlamış olduğu "Vişne Bahçesi" adlı oyunun gösterimi hakkında "Çehov'un sesi, esere neşeli ve ateşli geliyor" [Stanislavski 2018: 8] yorumunu yaparak Çehov'un yenilikçi ve ilerici bir tiyatro yazarı olduğunu savunmuştur. Tiyatro yönetmeni olan Nemiroviç-Dançenko, söz konusu oyun için "sanki tiyatro için yapılabilecek en iyi şeyleri ve Çehov'un eserleri ile daha iyi olan tiyatroyu emmiş gibiydi" [Nemiroviç-Dançenko 2013: 146] ifadelerini kullanmıştır. Yine Stanislavski, yazarın "Üç Kız Kardeş" adlı oyunun gösterimi için "seyirci bu defa Çehov'u anlamış gibiydi. Yazarın istediği yerde gülüp, istediği yerde sakinleşmeye başladılar" [Stanislavski 2015: 49] demiştir ve "eserdeki her harekete bir zafer eşlik etti" sözlerini de eklemiştir. Nemiroviç-Dançenko ise "Üç Kız Kardeş" hakkında seyircinin gün geçtikçe Çehov'u anlamaya başladığını, tiyatro gösterilerine ilginin her geçen gün daha da arttığını ve sahne ile yaşam arasındaki farkın yalnızca yazarın dünya görüşünden ibaret olduğunu dile getirmiştir. Çehov'un tiyatro eserleri hakkına olumsuz eleştirileri olan Maksim Gorki bu eser için "Üç Kız Kardeş fevkaladeydi! Vanya Dayı'dan daha iyiydi. Müzikti, oyun değil!" [Stanislavski 2018: 156] yorumunda bulunmuştur. Oyuncu Aleksandr Vişnevski ise her yeni gösteride esere olan beğenin arttığını söylemiştir.

Hukukçu, politikacı ve yazar olan Anatoli Koni, Anton Çehov'un "Martı" oyunu hakkında günlük yaşamda sürekli karşılaşılan acıların ve sessizliklerin yoğun olarak hissedilebildiği ve bu acılara herkesin erişilebildiği bir eser olduğunu, ayrıca tiyatroyu izlerken bir anlığına tiyatrodan olduğunu unutup konuşmalara dahil olacak kadar gerçekçi bir anlatımın da var olduğunu belirtmiştir. İgnati Potapenko ve Vera Komisarjevskaya gibi yazar ve oyuncular da eser hakkında olumlu görüşlere sahip olan kişiler arasında sayılmışlardır.

2. Anton Çehov'un Eserlerine Yapılan Olumsuz Eleştiriler

Çehov'un oyunları büyük kitleler tarafından hayranlıkla izlense de bazı büyük yazarlar ve dönemin gazeteleri tarafından acımasız eleştirilere de maruz kalmıştır. Yazarın "Martı" adlı oyunu tüm bu kargaşayı başlatan eser olmuştur. Bu eser Çehov'un en çok konuşulan dört eserinden ilki olarak gösterilmiştir. Yazar, bu eseri 1895 yılında kaleme almıştır. Çehov'un bu eseri, Shakespeare'in "Hamlet" oyunu ile birçok kez kıyaslanmıştır. Kıyaslanma konusunda pek de haksız olmayan sebepler öne sürülmüştür. Konu hakkındaki düşünceler, Çehov'un "Martı" oyunundaki dört karakterin de, Shakespeare'in "Hamlet" oyunundaki karakterlerle örtüştüğünü savunmuşlardır. Ayrıca "Martı" oyununun birince perdesinde "Hamlet"ten replikler de aktarılmıştır. Eser ilk defa 1896 yılında İmparator Aleksandr Tiyatrosunda sergilendiğinde büyük bir hüsrana beraberinde getirmiştir. Beklenilen tepkilerin aksine büyük oranda hoşnutsuz

olan seyirci, sahnedeki oyuncularını, özellikle Vera Komisarjevskaya'yı, olumsuz yönde etkilemiştir. Gösteriden sonra *Peterburgskiy Listok* gazetesinde “*bu çok kötü düşünülmüş, beceriksizce hazırlanmış, çok tuhaf bir içeriği olan, daha doğrusu içeriği olmayan bir oyun. Kötü bir dramatik yapıya sokulmuş kargaşa bu*” [Volkov 2017: 25] yazısı yayımlanmıştır. Bu başarısız girişimden sonra bir daha hiç kimsenin bu eseri tekrar sahnemeye cesareti olmadığı düşünülürken (bunu düşünenlerin arasında Çehov'un kendisi de vardır. “Martı”nın ilk gösteriminden sonra 700 yıl boyunca tiyatro eserleri vermeyeceğini söylemişti), – o zamanlar – sıradan bir dramaturg olan Nemiroviç-Dançenko Rus tiyatrosunu devrimcileştirmek adına kollarını sıvamıştı. Moskova Sanat Tiyatrosunun kurulmasıyla, Konstantin Stanislavski ile birlikte “Martı” birkez daha sahnelenmek üzere hazırlıklara başlanmıştı. Bu kez girişim sonuç vermişti. Bir çok kişi için yeni ve anlaması zor olan Çehov tiyatroları artık yavaş yavaş değer kazanmaya başlamıştı. Çehov'un tiyatro oyunlarına giden seyirciler eserleri öylesine benimsemiş, öylesine kendileri ile mukayese etmişlerdir ki mektuplar gönderip kendi hayatları hakkında fikir istemişlerdir. Yirminci yüzyıl yazarları olan Aleksandr Blok ve Osip Mandelştam gösteriyi izledikten sonra büyülenerek “*kirli vatanımdan çıkan mucizevi bir eser*” [Volkov 2017: 26] yorumunda bulunmuşlardır. Ek olarak Çehov, Stalin ve Lenin'in – Lenin çağdaş edebiyatı kabul etmese de- en sevdiği yazarlardan biri olmuştur.

Oyunları hakkında pek de iyi düşünceleri olmayan yazarların başında Tolstoy ve Gorki gibi Rus edebiyatının temel taşları olarak sayılabilecek yazarlar gelmiştir. Tolstoy, bilindiği üzere, Shakespeare'in eserlerini okumayı sevmeyen, hatta eserlerini kötü bulan bir yazardı. Tolstoy, Çehov'un yüzüne karşı “*Her şeye rağmen sizin oyunlarınıza katlanamıyorum. Shakespeare berbat yazıyordu, ama siz ondan da kötüsünüz*” [Volkov 2017: 25] ifadelerini kullanmıştır. Marksist eleştirmen Vatslav Vorovski, Çehov'un oyunları ve hikayeleri hakkında “*bataklık,*” “*talihsiz kız kardeşler,*” “*mutusuz martılar*” [Volkov 2017: 29] gibi yorumlarda bulunmuştur. Çehov'un oyunları hakkında söylenenlere Maksim Gorki, İvan Bunin ve sayısız eleştirmen de katılmıştır.

Çehov yapılan eleştirilere şöyle cevap vermiştir: “*Yirmi beş yıldır öykülerimin eleştirilerini okuyorum, ama tek bir değerli uyarı, tek bir değerli öğüt duymadım. Sadece Skabiçevski'nin hakkımda söyledikleri beni etkilemişti. Bir çitin kıyısında sarhoş bir şekilde öleceğimi yazmıştı*” [Volkov 2017: 29]. Peki yapılan eleştiriler hakkında bizim söyleyebileceğimiz bir şeyler var mı?

Sonuç

Anton Pavloviç Çehov, Tolstoy'un da dediği gibi, çağdaşlarının anlatım türlerine aykırı bir anlatım şekli ile eserlerini ifade etmiştir. Bu ifade etme biçiminin, dönemin okuyucusuna ve tiyatro izleyicisine farklı gelmesi, Çehov'un kimileri için şaheser üreticisi, kimileri için ise anlamsız kargaşa yazarı olarak tanımlanmasına sebep olmuştur. Eserlerindeki ucu açık sonlar, okuyucuların yeni bakış açıları oluşturmalarına yardımcı olmuştur. Fakat bu ucu açık sonlar tiyatro eserlerinin ilk gösterimlerinde beklenen ilgi ve beğeniyi bulamamıştır. Bu konu hakkında; toplumun öylesine gerçekçi, kendisini

tiyatronun içinde hissettiği eserlerin “sonuca varmadığını” düşünmesi ve böylece eserlere karşı bir ön yarı oluşturduğu söylenebilir. Tolstoy’un, Shakespeare tarafından yazılmış tiyatro oyunlarına karşı olan hoşnutsuzluğu ve Çehov’un gösterime giren ilk oyunlarından biri olan “Martı” eserinin “Hamlet” ile derin bağlantıları olması; Anton Çehov tarafından yazılmış olan tiyatro oyunlarına karşı söyledikleri sözleri açıklar niteliktedir. Gelişen tiyatro teknikleri ve tiyatrodaki “devrimcileştirme” anlayışı ile oluşan yenilikler de Çehov tarafından yazılan tiyatro oyunlarının anlatım gücünü yükseltmesinde etkili olmuştur. İzleyiciler zamanla alışılmadık sonlara ve alışılmadık sahnelerle alışmaya başlamıştır. Belki de tiyatrodaki “devrimcileştirme” anlayışı doğmasaydı, günümüzde Çehov’un tiyatro oyunlarını izlemek mümkün olmayabilirdi.

Литература

1. Hakikat Derigisi. – 1944. – 15 Temmuz.
2. *Nemiroviç-Donçenko V.I.* O Teatralnom İskusstve. O Tvorçestve Aktera i Rejisera. – Direkt medya, 2013.
3. *Stanislavski K.S.* Maya Jizn v İskusstve. – Strelbytsky Multimedya Publishing, 2018.
4. *Stanislavski K.S.* Anton Pavloviç Çehov v Hudojestvennam Teatre. – Direkt Medya, 2015.
5. *Volkov S.* Yüzyıl Rus Kültür Tarihi; Tolstoy’dan Soljenitsin’e Büyülü Koro. – Alfa Basım Yayın Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti, 2017.

С.С. Каракайя
(Турция, г. Кайсери)

Научный руководитель:
д-р филол. наук
Ариф Йылдырым

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЬЕС АНТОНА ЧЕХОВА

ÇEHOV’UN TİYATRO ESERLERİNİN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ

Аннотация

В статье рассматривается творчество, личность Антона Чехова и характерные особенности его пьес. В статье анализируется влияние двух профессий Чехова на его личность, творчество и на стиль повествования. В статье также проанализированы предисловия, написанные переводчиками к произведениям «Чайка», «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад». Проанализированы особенности реализма А.П. Чехова, а также следы иконографии в его творчестве.

Ключевые слова: Антон Павлович Чехов, «Вишневый сад», «Чайка», «Три сестры», «Дядя Ваня», реализм, иконография

Özet

Bu çalışmada Anton Pavloviç Çehov'un kişiliği, yaratıcılığı ve onun tiyatro oyunlarının karakteristik özellikleri ele alınmıştır. Yazarlığı ve bir diğer mesleği olan doktorluğunun; kişiliğine ve yaratıcılığına, yazımsal biçimde etkileri analiz edilmiş; Marti, Üç Kız Kardeş ve Vanya Dayı kitaplarından, buna ek olarak Vişne Bahçesi kitabının çevirmen tarafından yazılan önsözünden de yararlanılarak; alıntılar yapılarak analizlerin desteklenmesi sağlanmıştır. Yazarın amacının anlaşılacak olduğu vurgulanılarak; destekleyici kaynaklar ile makalenin de anlaşılabilir bir biçimde yazılması amaçlanmıştır. Yazarın yaratıcılığında realizm ve simgebilim izleri olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anton Pavloviç Çehov, “Vişne Bahçesi”, “Marti”, “Üç Kız kardeş”, “Vanya Dayı”, realizm, simgebilim.

Anton Pavloviç Çehov 29 Ocak 1860 yılında Rusya'nın bir taşra kenti olan Taganrog kentinde doğan; gelmiş geçmiş en iyi kısa öykü ve oyun yazarlarından. Onu anlatmak için onu anlamak gerekli. O da anlaşılacak istemiştir bu yüzden de, yazılarını basit ve açık yazmıştır. Hayatın ta kendisini işlemiştir adeta. *“Hayatı olması gerektiği gibi değil, hayatın ta kendisini yazmıştır»* der onu anlamış olan eleştirmenler fikir birliğiyle. Çehov'un oyunlarında basit bir dil göze çarpmaktadır. Bunu da Üç Kız Kardeş kitabındaki İvanov karakterini yazdığı sırada *“Hayatı ve insanları ayaklıklar takmışken göründükleri gibi değil, oldukları gibi göstermek”* [Peksoy 2015; E-kitap; 18] gerektiği şeklinde ifade etmiştir ve eklemiştir: *“Bir oyun öyle yazılmalı ki; insanlar gelsinler gitsinler, yemek yesinler, havadan sudan konuşsunlar, kâğıt oynasınlar. Yaşam nasılsa öyle olmalıdır; karmaşık ve aynı zamanda basit... Fakat bütün bu olaylar sırasında da mutlulukları yaratılmakta ya da hayatları paramparça olmaktadır...”* [Peksoy 2015; E-kitap; 15]. Onun için klişe ve sıra dışı olaylar ve durumlar önemli değildir. Her şey çok hayata dair, her şey çok hayatın içindedir. Günlük yaşamda ne varsa, hangi ayrıntı varsa, ne konuşulduysa, masaya hangi yemek, hangi rafa hangi kitap konulduysa; hepsi Çehov'un yazımsal biçimidir. O hayatın, gündelik yaşamın içerisinde gelen, sıradan olmayan bir yazardı. *“Kırk dört yıllık hayatına; 300 çeşitli dergilerde yayımlanan yazı ve en büyük 4 eseriyle birlikte (Marti, Vanya Dayı, Üç Kız kardeş, Vişne Bahçesi) toplam 28 eser sığdırmıştır. Öldükten sonraysa tüm eserleri 20 ciltlik haliyle yayımlanmıştır”* [5].

Çehov'un biyografilerinde iki şey dile getirilir. İlki farkına varmadan üne kavuştuğu, diğeryse tiyatro alanında beklentinin sebep olduğu hayal kırıklıklarıyla dolu sancılı süreçlerdir. İkisi de doğrudur. Her yazar yazdıkları eserler doğrultusunda bir beklenti içerisine girer ve bu da doğal olarak sancılı bir sürece dönüşür. Bu, aynı Çehov'un diğer mesleğinin gerektirdiği özelliğine benzer. Çehov, yazarlığının yanı sıra bir doktordu. Doktorlar da tedavi ettikleri hastalar üzerinde *iyileştirme, iyi etme* umuduyla beklentiye girerler ve bu süreç ise sancılı bekleyişe dönüşür. Doktor, hastanın iyileşmesini isteyip beklese de bazen tıbbın farklı yöntemleriyle farkına varmadan başarıya kavuşabilir. Çehov'un üzü de bunun gibiydi. Kişiliği ve karakteri doktorluk mesleğiyle iç içe geçmişti. Öyle ki zaten iki mesleğini de çok seviyordu ve bunu şöyle dile getiriyordu *“Tıp benim yasal karım, edebiyat ise benim metresim”* [6].

Mesleğinin verdiği yaratıcılık ve bilime olan aşkından olsa gerek ki *Martı* kitabında yaratıcılığını göstermiştir. Yaratıcılığın, bilimin ve bilginin çok nadir olduğu o dönemde bilimkurguyu ve yaratıcılığını işleyebilmiştir bu eserle. Tiyatro oyuncusu Nina karakteri sergilediği bir tiyatro oyununda şunları der: “Tüm canlı yaratıkların vücutları toza dönüştü ve sonsuz madde onları taş, suya, buluta çevirdi ve hepsinin ruhları tek bir ruhta birleşti. Evrensel dünya ruhunda... O benim, ben... Büyük İskender’in ruhu da, Sezar’ınki de Shakespeare’inki de, Napolyon’unki de ve sülüklerin en değersizinin ruhu da bendedir. İnsanların bilinçleri ve hayvanların iç güdülerini birleşip kaynaştılar bende ve ben her şeyi, hereği, her şeyi anımsıyor, tüm hayatları yeniden yaşıyorum kendimde...” [Çehov 1998; E-kitap; 49] ve eser şöyle devam eder: “(Bataklık gazlarının alevleri görünür.) Arkadina (Yavaş sesle.) – Dekadanca bir şey bu. Nina – Yalnızım, yapayalnız. Bir şey söylemek için yüzyılda bir açarım ağızımı ve sesim bu boşlukta kederle cımlar ve hiç kimselere ulaşmaz... Sizler de, ey solgun alevler, İştmiyorsunuz beni... Sabah öncesinde çamurlu bataklıktan yükselirsiniz siz ve tan vaktine kadar sürtüp durursunuz, düşüncesizce, iradesizce, hiçbir yaşam kıpırtısı taşımaksızın... Sonsuz maddenin babası şeytan, bir yaşam kıpırtısı doğar korkusuyla, taşlarda ve sulara olduğu gibi her an sizlerin atomlarını da değiştirir ve durmaksızın değişirsiniz. Evrende sürekli ve değişmez olarak bir tek ruh kalır sadece. (Sessizlik.) Bomboş, derin bir kuyuya atılmış bir tutsak gibi, neredeyim, beni ne bekliyor, bilmiyorum. Fakat bir tek şey var bildiğim, çok iyi bildiğim: Maddi güçlerin yaratıcısı şeytanla amansız, acımasız kavgada, zafer mutlaka benim olacak ve sonuçta da madde ile ruh eşsiz bir uyumda birleşip kaynaşacak, bu ise dünyasal iradenin egemenliği olacaktır. Fakat uzun, yavaş, binlerce yıllık bir sürecin sonrasında hem ay, hem parlak Sirius, hem yeryüzü toza dönüştükten sonra gerçekleşecek bu... Ama o zamana kadar dehşet, dehşet... (Sessizlik.) (Gölü zerinde iki kızıl ışık görünür.) İşte, amansız düşmanım şeytan yaklaşıyor... Korkunç, kızıl gözlerini görüyorum onun...

Arkadina – Kükürt koktu. Bu da oyunun gereği mi?

Treplev – Evet.

Arkadina (Güler.) – Anladım, efekt...

Medvedenko – Ruhun maddeden ayrılabilceği konusunda bir dayanağımız yok. Çünkü belki de ruhun kendisi maddi atomların bir toplamıdır” [Çehov 1998; E-kitap].

Çehov, diğer Rus yazarlar gibi soylu değildi. Sert mizaçlı serf bir babanın oğluydu. Babası sürekli cezalandırırdı Çehov’la birlikte diğer çocuklarını. Bu anıları hafızasında acı olarak yer alsa da buna rağmen karakterini etkilememiştir. Çehov pozitif kişiliğe sahip yazarlardan biridir. Oyunlarında köylü de olsa soylu da olsa, karakterlerinin başlıca özellikleri her daim geleceğe olan umutlarıdır. Üç Kız Kardeş kitabında Andrey şöyle der: “Yaşadığımız günler, iğrenç. Ama buna karşılık geleceği düşündüğüm zaman, öyle iyi ki... İnsan hafifliyor, ferahlıyor, uzaklarda bir ışık parlıyor, özgürlüğü görüyorum. Hem kendimin, hem çocuklarımın avarelikten, kvastan, kazlı kapuskadan öğle uykularından, âdice bir tembellikten kurtulduğumuzu görüyorum” [Çehov 1970; E-kitap]. Yine Üç Kız Kardeş kitabındaki bir diğer karakter olan Verşanın’ın ağzından dökülen “Bilmem ki nasıl demeli?... Bana öyle geliyor ki yeryüzünde her şey yavaş yavaş değişmek zorundadır, hattâ bizim gözlerimizin önünde değişmektedir. İki yüz, üç yüz, nihayet bin yıl sonra – mesele

zamanda değil- yeni ve mutlu bir hayat filiz verecek... Biz tabii bu hayatı göremeyeceğiz. Ama biz bu hayat için yaşıyor, bunun için çalışıyor, acı çekiyor, onu yaratıyoruz. Varlığımızın, hattâ isterseniz mutluluğumuzun biricik amacı budur” [Çehov 1970: E-kitap] sözleriyle çalışmayı, özgüveni, sabrı, umudu ve inancı; pozitif karakteriyle yansıtmıştır adeta.

Çehov, hem pozitif bir yazar hem de bir realisttir. Sosyal ve günlük yaşamdaki yanlış, doğru, aksaklık, güzellik ve umudu ifşa eder, eleştirir. Geleceğe olan umudunu yine Verşanın yoluyla gelecekte insanların kendi yaşadığı dönemi nasıl görecekleriyle ilgili yaratıcı kişiliğiyle eleştirir: “*Şimdiki yaşayış düzenimizin belki zamanla bize, tuhaf, uygunsuz, budalaca, hattâ kiri görünmesi mümkün değil midir?*” [Çehov 1970; E-kitap]. O sadece dönemini değil, döneminin insanlarını da eleştirir. Kimi zaman yaşadığı dönemin soylusunu, kimi zaman ise, köylüsünü eleştirir. Bunu da ironiyle yapar. İroni onun yazı biçimidir, kişiliğidir. Eserlerinde ironiyi en yüksek şekliyle işler. Konular ve karakterlere mesafelidir. Üç Kız Kardeş kitabında Andrey karakteri taşralı insanı eleştirir: “*Moskova restoranlarının büyük bir salonunda kurulmuş oturuyorsun, kimseyi tanımıyorsun, seni de kimse tanımıyor, ama buna rağmen kendini yabancı hissetmiyorsun. Oysa burada sen herkesi tanırsın, herkes de seni tanır. Ama yine de yabancı... Yabancı... Yabancı... Ve yapyalnızsın...*” [Çehov 1970; E-kitap]. Yine aynı kitapta bu sefer de taşrada yaşayan şehirli karakter olan İrina’yı ironik bir şekilde eleştirir. Maşa şöyle der: “*Bu şehirde üç dil bilmek gereksiz bir süstür. Hattâ süs değil de, altıncı parmak gibi gereksiz bir fazlalık... Birçok gereksiz şeyler biliyoruz*” [Çehov 1970; E-kitap]. İrina karakterinin İtalyancayı unuttuğunu düşündüğü andaki korkusunu, önemsiz bir olay olarak görüp ironiyle eleştirir. Bir diğer kitap olan *Vanya Dayı* kitabında ise Astrov karakteriyle o dönemin köylü ve soylusunu da aynı anda eleştirir. Astrov “*Köylüler birbirinden farksız. Gelişmemişler, pislik içinde yaşıyorlar; aydınlarla da iyi geçinmek zor... Bezdiriyorlar insanı, çok yoruyorlar...*” der [Çehov 2009; E-kitap; 40].

Eserlerinde amaçlara dair ipucu vermekten kaçınır Çehov. Anlaşılmak için her ne kadar basit ve açık yazmış olsa da onu anlayan okuru da seyircisi de bir anlamda yalnızdır çünkü okurlar ve seyirci çoğu yazardan bir eserlerine dair ipucu vermelerini ister ve beklerler. Lâkin Çehov bu ipuçlarını vermez. O bir realisttir ve hayat gibi ipucu vermeden eserlerini akışına bırakarak işlemlerini sağlar. Onun için amaç bellidir. Simgebilimidir onun amacı. Her ne kadar ipucu vermeden akışına bırakarak eserlerini işlese de; eserlerindeki simgeler bizi amaca götürür istemeden. Bu olayı *Martı* kitabında Dorn karakteriyle şöyle açıklar: “*Bir şey daha söylemek istiyorum bakın: Bir yapıt, açık, kesin, belirli bir düşüncüyü içermelidir. Belirli bir amaç olmadan yola çıkarsanız, ya yolunuzu şaşırırsınız, ya da yeteneğiniz yok eder, sizi*” [Çehov 1998: E-kitap].

Çehov’un ilham aldığı yazarlar başta; Aleksandr Nikolayeviç Ostrovski ve Aleksandr Griboyedov olmak üzere; Karamzin, Puşkin, Gogol, Leskov, Dostoyevski, Tolstoy ve Turgenev’dir. Bu yazarlar Çehov için ilhamdan da fazlasıdır. Onlar Çehov için öncüdür. Her bir yazardan bir şeyler öğrenmiş; her biri ona bir şeyler katmıştır. “*Aleksandr Nikolayeviç Ostrovski 19. yüzyılın ikinci yarısında Rus ulusal tiyatro repertuarını oluşturur*” [Karaca 2010: 103].

Onların, Çehov için bir öncü ve ilham olmalarının en büyük sebebi Rusya'da ilklere sahip oldukları akım ve biçimlendendir. Ostrovski Rus halk tiyatrosunun kurucusu ve realizm akımının temsilcilerindendir. Tiyatro ve Rus tarihini Rus halkına sevdirmek için çalışmıştır ve bunda da başarılı olmuştur. Tabii, Çehov'un Ostrovski'den farkı, o tarihi sevdirmeye çalışmamıştır. Onun eserlerinde net bir amaç yoktur. Okura yazarın düşünceleri, beğenilerini dayatmak istemez. Çehov bu doğrultuda hareket ederek olayları, kişileri ve düşünceleri farklı açılardan sunar. Onun eserlerinde iyi ile kötü çarpışmaz. Mücadele genellikle kişilerin iç dünyasındadır. Bu da, kişilerin hareketlerinde patlama anlarında iç dünyalarındaki çatışmayı dışarı vurur. Az söz ve kısa cümleler Çehov'un eserlerinin belirgin üslup özellikleri özellikleridir. Tolstoy, Dostoyevski ve/veya Puşkin'in eserlerine baktığımızda daha çok düşüncelerini ve fikirlerini karakterler yoluyla göstermek istedikleri gözümüze çarpar. Fakat Çehov Kendi görüşlerini genellikle yansıtmaz. Onun Rus ve Dünya edebiyat ve tiyatrosuna yaptığı birçok yenilik vardır. Rus ve Dünya tiyatrosunda genellikle, halka tarih bilinci ve Hristiyanlık dininin simgesel yapıları ve dinin önüne çıkarılması görülmektedir. Tabii, Çehov için bunlar eserlerinin belirgin özellikleri olmasa da, Hristiyanlık ve tarih adına yazdığı bazı eserleri de bulunmaktadır. Buna karşın, o her ne kadar çocukluğunda bir Hristiyan olarak yetiştirilmiş de olsa, bir Hristiyan olarak ölmemiştir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Çehov'un edebiyat ve tiyatro alanında yaptığı en önemli yenilikler yalnızca Rusya'da değil Dünya edebiyatı çerçevesinde de büyük bir önem taşır çünkü o, dış etkenlerden daha çok; kişilerin, karakterlerin iç dünyasında gerçekleşen değişiklikleri ve çatışmaları olay olarak sunar; bu bakımdan Ostrovski'den farklıdır ve onun hazırladığı ortamın koşullarını zorluyordu çünkü Ostrovski'nin amacı; eserleri yoluyla Rus halkına tarih bilincini geliştirirken vatana karşı bilinçli bir sevgi uyandırmaktadı. Ancak Çehov için bu bir öncelik değildi. Çehov, yeniliklerin adamıydı. Onun için bir bilim insanı, oyun ve hikâye yazarı, bir filozof, bir filolog, bir eleştirmen; simgebilimci diyebiliriz.

Griboyedov'un yazımsal biçimi ise, Ostrovski'den farklı olarak Çehov'a daha çok benziyordu. O, realizm akımını trajikomik olaylarla harmanlamıştır. İki de eserlerinde başkahramanların kaderlerini belirsiz olarak ve geçen olayların sonunu sık sık izleyicinin imgelem gücüne bırakırlar. Bu açıdan Griboyedov'un Çehov'a öncülük ettiğini söyleyebiliriz çünkü her ikisi de simgebilimci yazarlardır. Simgebilimde Çehov'un tüfeği diye bir tabir vardır. Ve bu tabir günümüz tiyatro dünyasına hâlen ışık tutmaktadır. Bu tabir ve gözleme göre, bir anlatıdaki her öğe gerekli ve yeri doldurulamazdır. Ve eğer o öğeden bahsedilmiyorsa; o öğe gereksiz ve kaldırılmalıdır. Ve bu bahsedilen Çehov'un tüfeği *tabirini* ise, yazar şöyle açıklamaktadır: *"Hikâye ile alakalı olmayan her şeyi kaldırın. Eğer ilk bölümde 'duvarda bir tüfek asılı' diyorsanız, ikinci veya üçüncü bölümde o silah patlamalıdır. Eğer ateşlenmeyecekse, o silah orada asılı durmamalıdır"* [7].

Bahsedilen o iç dünyanın yansımaları, Çehov sahneden seyirci koltuklarında oturan seyircileri yahut evinde oturan ve günlük yaşamlardan aldığı ilhamla yazdığı oyun ve hikâyelerini; günlük yaşamda hayatını idame ettiren, bir yandan kahvesini veya çayını sıcak içerken bir yandan ellerine aldıkları eserleri okuyan okurlarını izlemek ister adeta. Onları oyunun içerisine dâhil etmek, bir parçası haline getirmek ister. Yüzlerindeki ifadeyi

seyretmek ister. Ve tüm bunlar da tiyatrodaki bir yeniliktir. Yeni bir çağırıştır. Tüm bunları da ilham aldığı öncü yazarlar sayesinde başarmış; başarısının merdivenlerini de yine o yazarlar sayesinde tırmanmıştır. O, öncü olmayı başarabilmiş yazarlar için “*Büyük insanlar bir yerlere doğru giderler ve bizi de oraya çağırırlar*” der [Karaca 2010: 63]. Yukarıda belirttiğimiz yazarlar ve buna ek olarak “*Henrik Ibsen, August Strindberg ile Anton Pavloviç Çehov; tiyatrodaki erken modernizmin doğuşundaki üç yaratıcı öncü ve figürdür*” [5].

Литература

1. Çehov A. Martı & Vişne Bahçesi / Çev. Ataol Behramoğlu. – İstanbul: Cumhuriyet Kitapları Yayınevi, 1998.
2. Çehov A. Üç Kızkardeş / Çev. Hasan Ali Ediz. – İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1970.
3. Çehov A. Vanya Dayı / Çev. Ergin Altay. – İstanbul: Bilge Yayıncılık, 2009.
4. Çehov A. Vişne Bahçesi / Çev. Belgi Peksoy. – İstanbul: İmge Kitabevi, 2015.
4. Karaca B. Rus Edebiyatının Açılımları. – İstanbul: Kavis Kitap, 2010.
5. Anton Çehov Kimdir? URL: <https://www.biyografi.info/kisi/anton-cehov>.
6. Anton Çehov. URL: https://tr.wikipedia.org/wiki/Anton_%C3%87ehov.
7. Çehov’un Tüfeği. URL: https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ehov%27un_t%C3%BCfe%C4%9Fi.

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРЕФИКСОВ
С ГЛАГОЛАМИ ДВИЖЕНИЯ В РАССКАЗЕ
А.П. ЧЕХОВА «УЧИТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ»**

**A.P. ÇEHOV’UN “EDEBİYAT ÖĞRETMENİ”
ADLI ÖYKÜSÜNDEKİ ÖN EKİLİ HAREKET
FİİLLERİNİN İNCELENMESİ**

**Ташкесенлигил
Мухаммед**
(Турция, г. Эрзурум)

Özet

Anton Çehov, 19. yüzyılda yaşayan kısa öykü ve oyun yazarıdır. Küçük yaşlardan itibaren edebiyata ve tiyatroya büyük bir ilgi duymaya başlar. Yazım hayatına lise yıllarında okul dergisine yazılar göndererek başlar. Liseyi bitirdikten sonra tıp fakültesine girer. Çehov’un doktorluğu sevmesinin yanı sıra edebiyata olan ilgisi daha ağır basar. Yazar kimliği doktorluk kimliğini geride bırakmış ve kendini tamamen edebiyata vermiştir. Yazım hayatında pek çok başarılı esere imza atan Çehov’un “Edebiyat Öğretmeni (Uçitel Slovesnosti) adlı öyküsü, üniversite yıllarında yazdığı bir eserdir. Bu eser, çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır. Hayatın anlamını sorgulayan bir edebiyat öğretmenin anlatıldığı bu kısa öyküde geçen ön ekli hareket fiilleri incelenecektir. Hareket fiilleri, Rus Dilinde oldukça

geniş kapsamlı bir konudur. Günlük iletişimde sıklıkla kullanılan ön ekli hareket fiilleri bilinmeden iletişim kurmak oldukça zordur. Bu bağlamda öyküde geçen ve Rus Dilinde önemli bir konuma sahip bu ön ekli hareket fiilleri belirlenip bunların Rusça çevirileri verilecektir. Belirlenen bu fiillerin anlamları, Morfolojik (dilbilgisi) özellikleri incelenip yararlı bir çalışma sunulacaktır.

Anahtar kelimeler: Çehov, Edebiyat Öğretmeni, Ön ekli Hareket Fiilleri, Morfoloji.

Abstract

Anton Chekhov is a short story and playwright living in the 19th century. From a young age he begins to have a great interest in literature and theater. He begins his writing life in high school years by sending articles to the school magazine. After finishing high school, he enters the medical school. Besides Chekhov's love of being a doctor, his interest in literature outweighs. The author's identity has left the doctor's identity behind and has completely devoted himself to literature. Chekhov's "Literature Teacher" story, which has accomplished many successful works in his writing life, is a work he wrote during his university years. This work is the subject of our study. In this short story where a literature teacher questioning the meaning of life is told, the prefixed motion verbs in the short story will be examined. Motion verbs are a very wide-ranging subject in the Russian Language. It is very difficult to communicate without knowing the prefixed motion verbs that are frequently used in daily communication. These prefixed motion verbs, which are mentioned in the story and have an important position in the Russian Language, will be determined and Russian translations will be given. The meaning and morphological features of these verbs determined will be examined and a useful study will be presented.

Keywords: Chekhov, Literature Teacher, Prefixed Motion Verbs, Morphology.

1. A.P. Çehov Hakkında Birkaç Söz

Süer'e göre Çehov, soylu olmayan aydın yazarların sonuncusudur ve düşünsel çıkmazlarını sanatında da yansıtmıştır. Bayağı küçük burjuva refahına ve rahatlığına karşı sert bir protestonun yanı sıra, gerçekten insanca mutluluğa ve yaşamın anlamı arayışına karşı bir çağrı yansıtır sanatında [Süer 1994:143]. Süer, aynı eserde Çehov'u şöyle tanımlar, XIX. Yüzyılın son çeyreğinde; gericiliğin, cehaletin, yoksulluğun ve despotizmin son kertesine ulaştığı bir dönemde toplumu yönlendirmeye çalışmış, düşünsel çizgisini sürekli olarak olumlu yönde geliştirmiş, yaşamının sonuna kadar da gerçeği aramış bir yazardır [a.g.e 143].

Çehov'un bir yazar olarak hikâyeci kimliğinin altında "az sözde çok anlam" yatar. Hikâyelerinin çoğu kısadır. Her birinin adeta kısayım ama başarılıyım der gibi bir hali vardır. Çehov gereksiz tasvirler, ayrıntılı tekrarlar asla yer vermez ve bu yazımın ilk güçlü temsilcisi olmuştur. Asla dile getirdiği karakterlerinin dünyası ile ilgilenmez. Onların dışında sadece bir eleştirel boyutta kalır ve son söz daima okurundur [Asma 2005:17] .

Çehov'un dili oldukça sade ve açıktır. Dolayısıyla farklı kesimlerden gelen okuyucuya hitap edecek tarzdadır. Hem hikâyelerinde hem de oyunlarında basmakalıp düşüncelerden

olabildiğince uzak durmuştur. Eserlerindeki en önemli özellik, üslubunun zengin oluşudur. Karakterleri ve insanların iç dünyasını yansıtmadaki başarısı, içtenliği, doğallığı, gerçekçiliği, hümanizmi bu ve bunun gibi pek çok özelliği sayesinde geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmayı başarmış, ülkesinin sınırlarını aşmış, eserleri dilden dile çevrilmiş ve oyunları pek çok yerde sahnelenmiştir. Yazar'ın kaleme aldığı bu önemli eserler arasında sayılan “Edebiyat Öğretmeni (Uçitel Slovesnosti) eseri, bu çalışmamızın konusunu teşkil etmektedir. Çalışmamızda ilk olarak eserin kısa bir özetini sunup ardından eserde tespit ettiğimiz ön ekli hareket fiillerinin geçtiği cümleleri Türkçe çevirileriyle birlikte vereceğiz. Ardından tespit ettiğimiz bu ön ekli hareket fiillerini tablo içerisinde gramer özellikleriyle birlikte bazı açıklamalarla aktarıp yararlı bir çalışma sunmayı amaçlıyoruz.

2. A.P. Çehov'un “Edebiyat Öğretmeni” Adlı Öyküsü

Bir taşra kentindeki Lisede 27 yıldır Rus edebiyatı öğretmenliği yapan Nikitin, bir toprak sahibinin 18 yaşındaki kızı Masha Shelestova'ya ilgi duyar. Mutlu bir adam olan Nikitin, Shelestovların evine hayran kalır. Maşaya tutulduğundan beri Şelestovlarda yaşanan her şey hoşuna gider. Nikitin, ilgi duyduğu ve hoşlandığı genç ve güzel Masha ile evlenir ve mutlu yaşamlarına bir kır evinde devam ederler. Evliliklerinin ilk yıllarında ikisi de çok mutludur. Ancak zamanla Tuhaf bir his, Nikitin'in ruhuna sızmaya başlar. Yıllar sonra yakaladığı huzuru kaçırmış; O günden sonra bu iki katlı sıvasız evde mutluluk denen şey kalmamıştır artık. Hayallerin, serapların uçup gittiği, bilinçli bir yaşamın başladığı açıkça ortadadır. Ne dinginliğe yer var bu yeni yaşamda, ne de kişisel mutluluğa. Şimdi artık her şeyin sığ olduğu bir dünyada sonsuza kadar sıkıştığını fark etmeye başlar. Nikitin, birdenbire ne okulu ne de çevresindeki insanları sevmediğini fark eder. Artık karısını aptal, kaba bir varlık olarak görür. Mutluluğu ve hayatın anlamını aşkta arayan Nikitin büyük bir hayal kırıklığı içerisinde güncesini açar şu sözleri yazar ve hikâye burada biter: “Ben neredeyim, Yüce Tanrım! Çevremi yalnız bayağılar, alçaklar sarmış. Hepsisi de can sıkıcı insanlar, değersiz yaratıklar. Basitlikten daha korkunç, insanı inciten, hüzmün veren bir şey yoktur. Kaçmalı buradan, bugünden tezi yok kaçmalı! Yoksa dayanamayıp kısa zamanda çıldıracağım.”

Hayatın anlamının sorgulandığı bu eserin kısa bir özetinden sonra Rus Dilindeki ön ekli hareket fiillerini anlamları, özellikleri ve örnekleriyle birlikte tablo içerisinde sunmamız konunun daha iyi kavranmasına yardımcı olacaktır:

Tablo 1

RUSÇADA ÖN EKİLİ HAREKET FİİLLERİ TABLOSU

Ön ek Приставки	Anlamları Значения	Örnekler Примеры
1	2	3
B- (Во)- → □ ←	Hareket nesnenin içerisine doğru yapılır. Движение во внутрь предмета	Мальчик вбежал в комнату. 'Çocuk koşarak odaya girdi.'

Tablo 1

1	2	3
Вы- ← □ →	Hareket nesnenin dışına doğrudur. Движение изнутри предмета	Он вышел из дома рано утром. 'Evden sabah erkenden çıktı.'
При- → □	Kişinin ya da bir şeyin bir yere varışını ifade eder. Движение к предмету	Мальчик пришёл домой из школы в 5 часов. 'Çocuk okuldan eve saat 5'te geldi.'
У- ← □	Bir yerden uzaklaşma, gitme hareketini gösterir. Движение от предмета	Моего сына нет дома, он ушёл в школу. 'Oğlum evde yok. Okula gitti.'
По-	*Bir hareketin, eylemin başlangıcını ifade eder. *Hareketin bir süre yapılıp bırakıldığını belirtir.	Мы немного походили по парку и вернулись домой. 'Parkın içinde biraz dolaştıktan sonra eve döndük.'
Под- (подо-) → □	Bir yere veya bir şeye yaklaşma hareketini bildirir. Приближение к предмету	Поезд подошёл к станции. 'Tren istasyona yaklaştı.'
От- (ото-) ← □	Hareketin bir yerden uzaklaşarak yapıldığını gösterir. Движение от предмета	Поезд отходит от станции через 10 минут. 'Tren on dakika sonra istasyondan kalkacak.'
За-	Bir yere ayaküstü uğrama hareketini, bir şeyin arkasına yapılan hareketi veya hareketin başladığını ifade eder.	По дороге домой я зашёл в библиотеку за учебником. 'Eve dönerken bir ders kitabı almak için kütüphaneye gittim. (uğradım)'
До- → □	Hareketin belli bir yöne kadar yapıldığını belirtir. Движение к предмету	Туристы дошли до леса и остановились на привал. 'Turistler ormana kadar yürüdüler ve mola verdiler.'
Пере- □ → □	Bir yerden bir yere veya bir yerden karşıya geçiş hareketini gösterir. Движение через предмет	Я перешёл через улицу. 'Sokağın öbür tarafına geçtim.'
Про- → □ →	Bir şeyin içinden geçerek yapılan ve belli bir mesafede gerçekleşen hareketi ifade eder.	Нам нужно пройти через этот парк. 'Bu parkın içinden geçmemiz gerekiyor.'
Вз- (взо-, вс-) ↑ □	Hareketin aşağıdan yukarıya doğru yapıldığını ifade eder. Движение прямо кверху	Птица взлетела на высоту. 'Kuş avizeye çıktı.'

Tablo 1

1	2	3
С- (со-) ↓ □ ↓ → □ ← ↑	*Hareketin yukarıdan aşağıya doğru yapıldığını belirtir. *Bir araya gelmek, toplanmak anlamını belirtir. Движение прямо к вниз	Мы съехали с горы на санках. 'Kızakla dağdan aşağıya indik.' К памятнику сходились люди. 'İnsanlar, heykelin yanına toplanıyordu.'
О- (об-, обо-) ← ↓ □ ↑ →	Bir şeyin etrafında yapılan hareketi gösterir. Движение вокруг или в обход предмета	Вертолёт облетел вокруг башни. 'Helikopter kulenin etrafında bir tur attı.'
Из- (изо-, ис-)	Из ön eki, hareket fiillerine sonuca ulaşma anlamı katmaktadır. Из ön eki, sadece belirli fiillerle kullanılmaktadır: <i>исходить, изъездить, избегать</i>	Путешественник изъездил все страны. 'Gezgin tüm ülkeleri dolaştı.'
На-	Eylemi yapan kişiyle ilgili hareketin niceliği (miktar) hakkında fikir verir.	Этот шофёр наездил без ремонта 80 000 км. 'Bu şoför herhangi bir tamir yaptırmadan 80 bin kilometre yol gitti.' (kat etti)
Раз- (разо-, рас-) ↑ ← □ → ↓	Hareketin belli bir yerden farklı yönlerle doğru yapıldığını ifade eder.	Машины разъехались от гостиницы. 'Arabalar otelden dağıldı.' (ayrıldı)

Kaynak: Taşkesenligil, Rusça ve Türkiye Türkçesi Gramerinde Hareket Fiilleri, 2013.

3. A.P. Çehov'un "Edebiyat Öğretmeni"

Adlı Öyküsündeki Ön Ekli Hareket Fiillerin İncelenmesi

Rusçada hareket fiilleri, oldukça geniş kapsamlı bir konudur. Hareketi ifade eden her fiil için hareketin yönünü, karakterini, tek seferlik mi yoksa sürekli mi yapıldığını, bitmişlik (сов.в) ya da bitmemişlik durumunu (несов. в) belirtmek gereklidir. Türkçede ise hareketi bildiren eylemde bu kadar ayrıntılı bilgi yoktur. Bu sebeple yapılan hareketi doğru ifade edebilmek için Rusça hareket fiillerini doğru kavramak gereklidir.

Rus dilinde önemli bir konuma sahip olan hareket fiillerinin önüne birtakım ön ekler getirilerek başka anlamlara gelen hareket fiilleri de elde edilebilir. Bu ön eklerin

kullanılmasındaki temel amaç, hareketin gerçekleştiği yönü veya güzergâhı belirlemektir. Kullanılan her bir ön ek, farklı bir anlam taşır. Bu ön ekler, hareket fiillerinin önüne geldiğindeyse onlara farklı anlamlar yüklerler.

Çehov'un "Edebiyat Öğretmeni" adlı öyküsünde geçen ve fiillerin önüne eklenerek onlara farklı anlamlar yükleyen ön ekli hareket fiilleri belirlenmiş olup, bu fiillerin her birinin geçtiği Rusça cümleler Türkçe çevirileriyle birlikte verilecek ardından bu ön ekli fiillerin anlamları, özellikleri anlatılacak ve çeşitli örnekler sayesinde konunun aydınlatılması sağlanacaktır.

- «Послышался стук лошадиных копыт о бревенчатый пол; **вывели** из конюшни сначала вороного Графа Нулина, потом белого Великана, потом сестру его Майку. Все это были превосходные и дорогие лошади» [Чехов 2007: 4]. "Ahşap döşemeli çıkış yolunun üzerinde takır takır nal sesleri yükseldi. Önce kuzgun donlu at Kont Nulin çıktı ahırdan, arkasından kır donlu Velikan ile kardeşi Mayka. Üçü de çok değerli atlardı" [Özgül 2006:133].

Tablo 2

<u>Ön ek</u> <i>Приставки</i>		<u>Anlamları</u> <i>Значения</i>	<u>Örnekler</u> <i>Примеры</i>
Вы- ← □ →		Hareket nesnenin dışına doğrudur.	<i>Вывести больного в сад.</i> Hastayı bahçeye götürmek.
<u>Несов.</u> <i>выводить</i>	<u>Сов.</u> <i>вывести</i>		<i>Выводить детей в сад.</i> Çocukları bahçeye götürmek / çıkarmak.
çıkarmak; götürmek sonucunu çıkarmak; anlamını çıkarmak, yetiştirmek			

- «Никитин заметил, что, когда садились на лошадей и потом **выехали** на улицу, Манюся почему-то обращала внимание только на него одного». "Nikitin, gerek atlara binerlerken, gerekse hep birlikte avludan çıkarlarken Manyuşa'nın yalnız kendisini dikkatle süzdüğünü görmüştü."

Tablo 3

<u>Ön ek</u> <i>Приставки</i>		<u>Anlamları</u> <i>Значения</i>	<u>Örnekler</u> <i>Примеры</i>
Вы- ← □ →		Hareket nesnenin dışına doğrudur.	<i>Выезжать на дачу.</i> Yazlığa çıkmak.
<u>Несов.</u> <i>выезжать</i>	<u>Сов.</u> <i>выехать</i>		<i>Выехать на площадь.</i> Meydana çıkmak.
gitmek; ayrılmak (araçla) (уезжать); taşınmak (куда-л.) çıkmak			<i>Машина выехала на людную улицу.</i> Araba kalabalık bir caddeye çıktı.

- «И оттого ли, что ее Великан был в большой дружбе с Графом Нулиным, или **выходило** это случайно, она, как вчера и третьего дня, ехала все время рядом с Никитиным». “İkisinin bindikleri atlar birbirlerine alışkın olduklarından mıdır, yoksa bir rastlantı sonucu mu, Manyuşa son birkaç gündür hep Nikitin’le yan yana at sürüyordu.”

Tablo 4

Ön ek <i>Приставки</i>		Anlamları <i>Значения</i>	Örnekler <i>Примеры</i>
Вы- ← □ →		Hareket nesnenin dışına doğrudur.	<i>Выходить из больницы</i> Hastaneden çıkmak
<u>Несов.</u> <i>выходить</i>	<u>Сов.</u> <i>выйти</i>		<i>Выходить из войны</i> Savaştan / harpten çıkmak.
çıkmak; inmek “yürüyerek” (из вагона и т. п.); ayrılmak, çekilmek			<i>Выйти из кризиса.</i> Bunalımdan/krizden çıkmak.

- **Вы-** öneki harekete içeriden dışarıya doğru ya da bir yerden anlamını katmaktadır: *выйти выходить* ‘çıkmaq’, *выехать* – *выезжать* ‘ayrılmak, gitmek’. Bu durumda *куда?* ve *откуда?* (*nereye?* ve *nereden?*) soruları yöneltilebilir: *Он внес вещи из комнаты в коридор.* ‘Eşyaları odadan koridora taşıdı’; *Мы вышли из комнаты в коридор.* ‘Odadan koridora çıktık’ [Taşkesenligil 2013: 52].
- «**Проехали** мимо боен, потом мимо пивоваренного завода, обогнали толпу солдат-музыкантов, спешивших в загородный сад». “Önce mezbanın, ardından bira fabrikasının yanından geçtiler; kent dışındaki parkta çalmak üzere hızlı hızlı yürüyen mızıkacı takımının arkasından yetiştiler.”

Tablo 5

<u>Ön ek</u> <i>Приставки</i>		<u>Anlamları</u> <i>Значения</i>	<u>Örnekler</u> <i>Примеры</i>
Про- → □ →		Bir şeyin önünden ve içinden geçerek yapılan ve belli bir mesafede gerçekleşen hareketi ifade eder.	<i>Как туда проехать?</i> Oraya (taşıtla) nereden gidilir?
<u>Несов.</u> <i>проезжать</i>	<u>Сов.</u> <i>проехать</i>		<i>Минск мы проехали ночью.</i> Minsk'i gece geçtik.
geçmek, (yol) almak yolculuk yapmak (araçla)			

- «Когда ехали мимо загородного сада, кто-то **предложил** заехать и выпить сельтерской воды». “Kent dışındaki parkın yanından geçerlerken içlerinden biri; – Şurada inelim de birer soda içelim, dedi.”

Tablo 6

Ön ek <i>Приставки</i>		Anlamları <i>Значения</i>	Örnekler <i>Примеры</i>
За-		Bir yere kısa süreliğine uğrama hareketini, bir şeyin arkasına yapılan hareketi veya hareketin başladığını ifade eder.	Я заеду за вами на такси. Taksi ile gelir, sizi alırım.
Несов. <i>заезжать</i>	Сов. <i>заехать</i>		Наша машина заехала в болото. Bindiğimiz araba bir bataklığa girmiş.
(araba v.s. ile) uğramak (за кем-чем-л.) almaya gelmek			

- «К ним стали **подходить** знакомые, гулявшие в саду. Между прочим, подошли военный доктор в высоких сапогах и капельмейстер, дожидавшийся своих музыкантов». *“Parkta dolaşan tanıdıkları onları görünce yanlarına geldiler. Gelenlerin arasında uzun konçlu çizme giymiş bir askeri doktor ile mızıkla takımının gelmesini bekleyen bando şefi de vardı.*

Tablo 7

Ön ek <i>Приставки</i>		Anlamları <i>Значения</i>	Örnekler <i>Примеры</i>
Под- (подо-) → □		Bir yere veya bir şeye yaklaşma hareketini bildirir.	<i>Мы подошли к окну.</i> Pencereye yanaştık <i>Я подхожу к реке.</i> ‘Irmağa doğru gidiyorum.’
Несов. <i>подходить</i>	Сов. <i>подойти</i>		
yaklaşmak; yanaşmak; (yanına) gelmek, (yanına) sokulmak; (yanına) varmak			

- **Под-** ön ekli fiiller, harekete bir şeye yaklaşma anlamını katmaktadır. Bu ön ekli fiillerle genellikle *κ-* edatı kullanılmaktadır: *Мальчик подошел к машине.* ‘Çocuk arabaya yaklaştı’; *Автобус подъехал к улице.* ‘Otobüs, sokağa geldi’ [Taşkesenligil 2013: 56].
- «Должно быть, доктор принял Никитина за студента, потому что спросил: Вы изволили на каникулы **приехать**?» *“Doktor, Nikitin’i genç bir üniversite öğrencisine benzetmiş olacak ki; -Kentimize tatili geçirmeye mi geldiniz diye sordu.”*

Tablo 8

Ön ek Приставки		Anlamları Значения	Örnekler Примеры
При- → □		Kişinin ya da bir şeyin bir yere varışını ifade eder.	Мы приехали в Петербург. Petersburg’ geldik(vardık).
Несов. приезжать	Сов. приехать		Каждый год мы приезжаем в Стамбул. Her yaz İstanbul’a geliriz.
gelmek, varmak (araçla)			

- «Но **пришли** гости-барышни, и спор прекратился сам собой». *“Ancak tam o sırada konuk olarak gelen birkaç genç bayan içeri girince tartışma kendiliğinden kesildi.”*

Tablo 9

Ön ek Приставки		Anlamları Значения	Örnekler Примеры
При- → □		Kişinin ya da bir şeyin bir yere varışını ifade eder.	Вчера ко мне приходили друзья. 'Dün bana arkadaşlarım geldi.'
Несов. приходить	Сов. прийти		Он пришёл на завод. 'O, Fabrikaya geldi.'
gelmek, varmak (araçla)			

- **При-** ön eki, bir kişiye ya da bir yere varma, ulaşma bazen de yaklaşma anlamı katmaktadır: (*приехать – приезжать*) Я приехала к другу. 'Arkadaşıma geldim'; Он приезжал на озеро. 'Göle vardı'; (*приплыть – приплывать*) Пловец приплыл к берегу. 'Yüzücü kıyıya yaklaştı.'
- «– Это плоско, – сказала Варя и ушла». "Varya, şakalarımız artık kabak tadı verdi! diyerek uzaklaştı."

Tablo 10

<u>Ön ek</u> <i>Приставки</i>		<u>Anlamları</u> <i>Значения</i>	<u>Örnekler</u> <i>Примеры</i>
У- ← □		Bir yerden uzaklaşma, gitme hareketini gösterir	<i>Он ушёл в свою комнату.</i> Odasına çekildi.
<u>Несов.</u> <i>уходить</i>	<u>Сов.</u> <i>уйти</i>		<i>Жена ушла от него.</i> Karısı kaçtı / ondan ayrıldı.
gitmek; ayrılmak; çekilmek kaçmak, kaçınmak; sıyrılmak			<i>Он уходит от ответа на мои вопросы.</i> Sorduğum suallerden kaçıyor.

- «Ну, дом! – думал Никитин, **переходя** через улицу. Дом, в котором стонут одни только египетские голуби, да и те потому, что иначе не умеют выражать своей радости!» "Nikitin, karşı kaldırıma geçerken; Annem da ev! İçinde sürekli Mısır güvercinlerinin inlemesi duyulur. Bu da kuşçagızların sevinçlerini bir türlü anlatamamalarından ileri gelse gerek. Diye düşünüyordu."

Tablo 11

<u>Ön ek</u> <i>Приставки</i>		<u>Anlamları</u> <i>Значения</i>	<u>Örnekler</u> <i>Примеры</i>
Пере- □ → □		Bir yerden bir yere veya bir yerden karşıya geçiş hareketini gösterir.	<i>Переходить через мост.</i> Köprüyü geçmek.
<u>Несов.</u> <i>переходить</i>	<u>Сов.</u> <i>перейти</i>		<i>Переходить улицу.</i> (caddeyi / sokağı) karşıdan karşıya geçmek.
geçmek; aşmak (araçsız) dönüşmek, dönmek; halini almak			<i>Перейти в пятый класс.</i> Beşinci sınıfa geçmek.

- **Пере-** ön ekli fiiller, harekete bir yerden bir yere ya da bir yandan diğer yana anlamını katmaktadır. Bu ön ekle birlikte через, на, в, с edatları kullanılabilir: Мы перешли через дорогу. ‘Yolun karşısına geçtik.’
- «И, досадуя, что он не объяснился еще с Манюсей и что ему не с кем теперь поговорить о своей любви, он **пошел** к себе в кабинет и лег на диван». “Man-yuşa’ya açılmatamasından, aşkını kimseye söyleyememekten bayağı canı sıkılarak kendi çalışta odasına çekildi; oradaki kanepenin üzerine boyly boyunca uzandı.”
 - «Лежа и глядя в потемки, Никитин стал почему-то думать о том, как через два или три года он **поедет** зачем-нибудь в Петербург, как Манюся будет провожать его на вокзал и плакать». “Gözlerini karanlığa dikti, Manyuşa ile evlendikten iki-üç yıl sonra bir iş için Petersburg’a tek başına gideceği bir sahneyi düşünmeye başladı. Genç karısı onu istasyona kadar gelip uğurlayacak, ayrılırlarken durmadan ağlayacaktı.”

Tablo 12

Ön ek Приставки		Anlamları Значения	Örnekler Примеры
По-		*Bir hareketin, eylemin başlangıcını ifade eder. *Hareketin bir süre yapılıp bırakıldığını belirtir.	Он пошёл к двери / к выходу. Kapıya doğru yürüdü.
Несов. идти	Сов. пойти		Водитель сел на своё место, и мы поехали. Şoför yerine geçti, hareket ettik.
gitmek; yürümek; yol almak (araçsız)			Мы ехали с ним в одном купе. Onunla aynı kompartımanda yolculuk ettik.
ехать	поехать		
gitmek; hareket etmek, kalkmak			

- Когда он ровно в девять часов **вошел** в этот класс, то здесь, на черной доске, были написаны мелом две большие буквы: М. Ш. Это, вероятно, значило: Маша Шелестова». “Nikitin’in ilk dersi orta ikilere verdiği Rusça dersi idi. Saat tam 9’da sınıfa girdiğinde karatahtaya tebeşirle iri büyük harf yazılmıştı: М.Ş. Bu, herhalde Maşa Şelestova demekti.”

Tablo 13

<u>Ön ek</u> <i>Приставки</i>		<u>Anlamları</u> <i>Значения</i>	<u>Örnekler</u> <i>Примеры</i>
В- (Во)- → □ ←		Hareket nesnenin içerisine doğru yapılır.	<i>Входить в дверь.</i> Kapıdan içeri girmek.
<u>Несов.</u> <i>входить</i>	<u>Сов.</u> <i>войти</i>		<i>Войти в историю.</i> Tarihe geçmek.
girmek, sığmak; sığılmak (araçsız)k			<i>Они в это число не входят.</i> Onlar bu sayının dışındadır.

- «– Вечером **заходила** Варя, – сказала Маня, садясь. – Она ничего не говорила, но по лицу видно, как ей тяжело, бедняжке». “*Manya yatakta doğrularak; -Akşamleyin Varya geldi, dedi. Bir şey söylemedi, ama ne kadar üzüldüğü yüzünden okunuyordu.*”

Tablo 14

Ön ek <i>Приставки</i>		Anlamları <i>Значения</i>	Örnekler <i>Примеры</i>
За-		Bir yere kısa süreliğine uğrama hareketini, bir şeyin arkasına yapılan hareketi veya hareketin başladığını ifade eder.	<i>За книгой я зайду потом.</i> Sonra gelir kitabı alırım.
Несов. <i>заходить</i>	Сов. <i>зайти</i>		<i>Солнце зашло за гору.</i> Güneş dağın gerisine çekildi / ardına indi.
(araçsız v.s. ile) uğramak (за кем-чем-л.) almayaya gelmek, uğramak; girip çıkmak			<i>Ты заходил к больному?</i> Hastayı yokladın mı?

Литература

1. Arkhipova L. V. İzuçayem Glagoli Dvijenija. – Tambov: İzd. TGTU, 2006.
2. Asma B. Anton Çehov Hikâyelerden Bir Demet. – İzmir: İlya Yayınevi, 2005.
3. Chekhov A.P. Uçitel slavesnosti. – M.: AST, 2007. URL: <https://www.litres.ru/anton-chehov/uchitel-slovesnosti/>.
4. Muravyeva L. C. Rusçada Hareket Fiilleri. – İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 1998.
5. Özgül M. Anton Çehov Bütün Öyküler (1893–1895). – İstanbul: Cem Yayınevi, 2006.
6. Özgül M. Çağdaşlarının Anılarıyla Anton Çehov. – İstanbul: Cem Yayınevi, 2002.
7. Süer Ö. Aydın. XIX Yüzyıl Rus Edebiyatı Üzerine Yazılar. – İstanbul: Evrensel Basım Yayınları, 2006.
8. Taşkesenligil M. Rusça ve Türkiye Türkçesi Gramerinde Hareket Fiilleri: Yüksek Lisans Tezi. – Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.
9. Abbyy Lingvo x3. Electronic Dictionary v.14. URL: <https://udarenieru.ru/&>

Бак Хади,
Пала Шейманур
(Турция, г. Эрзурум)

СТРУКТУРНЫЕ И СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ДЕЕПРИЧАСТИЙ В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ»

ANTON PAVLOVIÇ ÇEHOV'UN 'BOZKIR' ESERİ VE ESERDEKİ ZARF-FİİLLERİN SEMANTİK VE DİL BİLGİSEL YAPILARI

Аннотация

В аспекте тенденции к грамматической стандартизации, присущей русскому литературному языку второй половины XIX в., в статье рассматриваются структурные и семантические особенности деепричастий на примере повести А. Чехова «Степь». Особое внимание обращается на частеречный состав языка прозы А.П. Чехова, составляющий особенности идиостиля писателя.

Ключевые слова: деепричастие, словоформа, контекст

Abstract

Anton Pavlovic Chekhov is a writer who has attracted attention with his innovative style in Russian literature and has left permanent marks by writing stories and plays. He transfers the impressions he gained from the profession of doctor and living in different places to his literature. Chekhov ensures that this technique is referred to by its name by using the 'Case Story' technique. The way of telling ordinary events in pure, clear language allows it to be permanent and gain an important place in world literature. Chekhov, who is one of the leading writers of Russian literature today, draws attention with his unique style and original works. Varieties of grammar rules in Russian can be seen when Chekhov's language is used. Although it is written in a simple language, the word diversity is many. Contributes to word diversity by using all parts of speech in his works. He uses all speech sections such as noun, adjective, verb, intermediate, adverb-verb in Chekhov's works. These speech sections are divided into different classes and features among themselves. Envelope-verbs are classified in subtitles after they are divided into finished-unfinished structures according to their semantic and grammatical features.

Keywords: Adverb-verb, word form, context

Özet

Anton Pavloviç Çehov Rus edebiyatında yenilikçi tarzıyla dikkat çekmiş ve hikâyeler, piyesler yazarak kalıcı izler bırakmış bir yazardır. Doktorluk mesleğinden ve farklı yerlerde yaşayarak edindiği izlenimleri edebiyatına aktarır. Çehov 'Durum Öyküsü' tekniğini kullanarak bu tekniğin adıyla anılmasını sağlar. Saf, duru bir dille sıradan olayları anlatma tarzı onun kalıcı olmasına ve dünya edebiyatında önemli bir yer edinmesine olanak sağlar. Günümüzde de Rus edebiyatının önde gelen yazarları arasında anılan Çehov, kendine özgü

üslubu ve özgün eserleri ile dikkat çekmektedir. Çehov'un dili kullanışında, Rusçadaki gramer kurallarının çeşitleri görülebilmektedir. Basit bir dille yazmasına rağmen kelime çeşitliliği çoktur. Eserlerinde konuşmanın bütün bölümlerini kullanarak kelime çeşitliliğine katkı sağlar. Çehov eserlerinde isim, sıfat, fiil, ortaç, zarf-fiil gibi bütün konuşma bölümlerini kullanır. Bu konuşma bölümleri ise kendi aralarında farklı sınıflara ve özelliklere ayrılmaktadır. Zarf-fiiller semantik ve dil bilgisel özelliklerine göre bitmiş-bitmemiş yapı olarak ayrıldıktan sonra da alt başlıklarda sınıflandırılırlar.

Anahtar Kelimeler: zarf-fiil, kelime şekilleri, bağlam

Giriş

Rus edebiyatında öykü ve oyunları ile önemli bir yere sahip olan Anton Pavloviç Çehov 19. yüzyılda yaşamış aynı zamanda doktor olan bir yazardır. Kendini edebiyata adanmış fakat doktorluk mesleğini de hiçbir zaman bırakmamış olan yazar özgün eserleriyle dünya edebiyatında da kendine önemli bir yer edinir. Yazarın “*Bozkır*” ismindeki ilk uzun öyküsü yazarın tarzını, realizm akımını kullanmasını devam ettirir de uzunluğu ile önceki eserlerinden ayrılmaktadır. Modernleşme dönemi Rusya'sında kaleme alınan bu eser, yazarın olgunluk dönemi eserlerinden olup edebi kişiliğini anlamada önemli bir örnektir. Edebiyat ve dilin, dil ve gramerin bir arada oluşu ve bu üçlemenin birbirini tamamlaması bazı durumlarda üçlemenin birlikte incelenmesini gerektirmektedir.

Rus dili gramerinde zarf-fiil konusu özel bir konuma sahiptir. Araştırmacıların ilgilendiği bir konu olan zarf-fiiller Çehov'un eserlerinde de sıklıkla kullandığı bir gramer yapısıdır. Çalışmamızda yazarın “*Bozkır*” adlı eserindeki zarf-fiilleri ele alacağız. Bu semantik ve dil bilgisel özellikleri bakımından analiz edilen zarf- fiiller farklı başlıklar altında toplanacaktır.

Anton Pavloviç Çehov ve ‘Bozkır’ öyküsü

Rusya'nın Taganrog şehrinde doğup büyüyen ve bir bakkalın oğlu olan Anton Pavloviç Çehov ilerleyen yıllarda babasının işlerinin kötüye gitmesi neticesinde ailesinin Moskova'ya göç etmesiyle Taganrog'da tek başına kalarak öğrenimini sürdürür. Bu sırada geçim sıkıntısıyla edebiyat dünyasına adım atar ve mizah dergilerine kısa öyküler yazmaya başlar. Ben anlatı tarzıyla yazdığı ilk eserlerinde ‘*Dalaksız Adam*’, ‘*Kardeşimin Kardeşi*’, ‘*Antyoşa Çehonte*’ gibi takma adlar kullanır [4]. Çehov 19. Yüzyılda Rusya'yı etkisi altına alan romantizm, realizm, natüralizm akımlarını takip ederek realist bir yol izler. Çehov çağdaşı olan Tolstoy, Dostoyevski gibi birçok Rus yazarın yazdığı hacimli, uzun kitaplardan farklı olarak kısa bir yazın türü olan öyküye yönelerek Rus edebiyatında yenilikçi bir tutum sergiler. Anlatılmak istenen durumu okuyucuya kısa yoldan anlatır. Eserlerinde sade, açık, anlaşılır bir dil kullanır. Gereksiz tasvirlerle, tekrarlara yer vermez, abartıdan uzak yazar eserlerini. Yazar ayrıca Rus edebiyatçılarının ilgilendiği gibi tarihi olaylarla çok fazla ilgilenmeyerek diğer bir farklılığını da ortaya koyar. Eserlerindeki karakterler evrenselidir. Günlük hayatta görülen durumlar ve insanları ele alır, sevinç,

üzüntü, mutluluk gibi zıt duyguları bir arada yansıtır ve günlük hayatta da üzüntü ve sevincin bir arada insan hayatında yer aldığına vurgu yapar.

Edebiyat eserleri toplumsal olaylardan bağımsız düşünülemez. Bu nedenle bir edebiyat eserini anlamak ve ya incelemek için o dönemki toplumsal olaylara dikkat etmek gerekir. Çehov'un eserlerini yazdığı dönemki Rus toplumu serfliğin kaldırılmasını gören (1861), endüstrileşmeye geçişte olan, modernleşme süreci yaşayan bir toplumdur. Bunların neticesinde *toplumda belirsizlik ve güvensizlik duyguları baş göstermiş, değerler sisteminin değişmesi ise toplumda bir anlamsızlık, amaçsızlık ve mutsuzluğa sebep olmuştur* [6]. Bu nedenle toplumu inceleyerek eserlerini yazan Çehov, insanların bu psikolojilerini öykü ve tiyatrolarına yansıtır. **Bozkır** öyküsündeki yolculardan biri olan Dımov'un sürekli can sıkıntısını dile getirmesi bu duruma bir örnektir. İnsan psikolojisini yansıtan Çehov siyasi eleştiride hiçbir zaman bulunmaz fakat ahlaki bozukluklara eleştirisini yapar. İnsanın iç dünyasını anlatan yazar toplumsal koşulların insan psikolojisinin üzerindeki etkilerini bireysel bazda okuyucuya sunar.

Çehov durum öyküleri yazar. Çehov'un ortaya koyduğu bu tür '**Durum Öyküsü**' adıyla anılır [1]. Bu türde yazar giriş, gelişme, sonuç bölümü diye sıralama yapmaz, olayı değil durumu anlatır, ayrıntıya yer vermeden olayı nesnel bir şekilde okuyucuya aktarır, günlük hayattan herhangi bir kesiti okuyucuya sunar.

Yazar hikayelerinde olayı özetleyecek şekilde başlıklar seçer. **Bozkır** eserinde başlık okuyucuya neyin anlatılacağına dair fikir vermektedir. Bu öyküde yazar dokuz yaşında olan Yegoruşka'nın öğrenim görmek için yola çıkmasını ve bozkır yolculuğundaki izlenimlerini aktarır. Öyküde giriş kısmı yoktur ve Yegoruşka'nın yola çıkacağı zaman öykü başlar. Yazar okuyucuyu hemen öyküye dahil eder ve sonucu belirsiz bırakarak okuyucunun zihninde devam etmesini sağlar. Yazarın ilk uzun öyküsü olan **Bozkır** birçok kişiye ev sahipliği yapar. Birlikte yola çıkan Rahip, tüccar, dokuz yaşındaki Yegoruşka ve arabacıdan ayrı olarak yol boyunca farklı insanlara rastlanır. Köylüler, tüccarlar gibi günlük hayatta sık sık karşılaşılan insanları da konuya dahil eder ve insanların hayatından sıradan günleri okuyucuya sunar. *Bunlar evrensel kahramanlardır çünkü onlara içerden bakan seyirci yaşama biçimlerinde zamanın derinliğini görür* [2]. Ukrayna bozkırında geçen bu yolculukta yazar tasvirleriyle kişilerin ve içinde bulunulan durumun okuyucunun gözünde canlanmasını sağlar. 19. Yüzyılda belirsizliklerin yaşandığı sırada yazılan bu kitapta yazar dini motiflere de sıklıkla yer verir.

Çehov öykülerinde kullandığı 'öykü içinde öykü' tekniğini **Bozkır** eserinde de devam ettirir. Yolculukta karşılaşılan insanların anılarına yer verilerek farklı öyküler de eserde anlatılır. Yazarın eserinde vurgu yaptığı diğer konu ise okumak üzerinedir. Okumanın önemine vurgu yaparak: '*Bilim aydınlıktır; cahillik ise karanlıktır. Oku!*' [3] İfadelerini kullanır.

Günlük, sıradan bir olayı ele alan yazar dili de aynı şekilde basit, sade bir şekilde kullanmıştır yolculuk hikâyesini anlattığı **Bozkır** eserinde. Çehov'un dili kullanımı için Nabokov şunları söyler: *Gogol gibi bir söz mucidi değildir Çehov; günlük giysileri içinde gider partilere* [5].

Çehov, Rus yazınında büyük bir yeri olmasını ve dünya edebiyatında çok okunan bir yazar olmasını nesnel bakış açısı, sadelik ve sıradanlıkları basit şekilde anlatarak da etkili olması, gözlemlerini aktarması, politikayla değil; insan psikolojisi ile ilgilenmesi ile elde etmiştir.

Bozkır eserindeki zarf-fiillerin yapıları

Zarf-fiillerin semantik grupları öncelikle eserde yer alan kelimelerin bulunarak bitmiş yapı ve bitmemiş yapı olarak ikiye ayrılmasına dayanır. Zarf-fiiller zaman, cins, sayı ve ismin hallerine göre değişmeden aynı şekilde kalır. Fiilden türeyerek zarf halini alan kelimeler aldıkları zarf-fiil ekinden ayrı ek almazlar. Bitmiş ve bitmemiş yapı olarak ayrılan zarf-fiiller ise alt başlıklar halinde anlamsal olarak sınıflandırılır.

Eserde geçen zarf-fiilleri yapılarına göre, dolayısıyla bitmiş yapı ve bitmemiş yapı olarak ayırmış bir şekilde aşağıda tablo halinde sunulmuştur.

Tablo 1

ДЕЕПРИЧАСТИЯ (ZARF FİİLLER)

Bitmemiş Yapı (Несовершенный вид)			Bitmiş Yapı (Совершенный вид)	
1			2	
Балансируя	Загибая	Обращая	Взглянув	Наплакавшись
Боясь	Задыхаясь	Обращаясь	Взявшись Вер-	Начавши
Брезгую	Закуривая	Обходя	нувшись	Накренившись
Бросавшаяся	Засовывая	Оглядывая	Воображая	Обратившись
Введя	Захлебываясь	Ожидая	Вспомнив	Обернувшись
Вздыхая	Здороваясь	Отвечая	Вставши Встре-	Одевшись
Взмахивая	Зевая	Отдыхая	пенувшись	Опершись
Всплескивая	Зная	Отрывая	Выпив	Отразившись
Всхлипывая	Играя	Отрываясь	Выскочив	Отставив
Выглядывая	Издавая	Переваливаясь	Выставив	Повидавшись
Вынимая	Кашляя	Переставая	Вытащив	Поглядев
Выпивая	Крестя	Плача	Добившись	Подумав
Выпрямляясь	Крестясь	Повышая	Дождавшись	Положив
Глядя	Кружась	Подавая	Задумчив	Помахав
Грозя	Кутаясь	Поджигаясь	Закинув	Помолившись
Давая	Лежа	Поднимая	Закусивши	Помолчав
Давя	Мешая	Поднимаясь	Заложив	Попав
Двигая	Мигая	Подходя	Заметив Засты-	Поравнявшись
Держа	Наливая	Покрытая	дившись	Пошевелив
Дожидаюсь	Намазывая	Помахивая	Засучив	Приехав
Думая	Напевая	Помогая	Излив	Призвав
Дыша	Начиная	Понижая	Измучившись	Припавши
Желая	Невидимая	Понимая	Изнемогши	Приподнявшись
Забирая	Неся	Пошатываясь	Источивши	Проводив
Забывая	Обороняясь	Прерывая	Кончив	Проснувшись

Tablo 1

1			2	
Придерживая	Разговаривая	Спотыкаясь	Разинув	Снявши
Придумывая	Разоблачаясь	Стараясь	Сделав	Увидев
Прижимая	Раскрывая	Стараясь	Склонив	Узнав
Прислушиваясь	Расписывая	Суетясь	Скрестив	Умывшись
Притопывая	Рассказывая	Теснясь	Смазавши	Услышав
Продолжая	Растаяв	Увлекая	Сняв	
Проезжая	Садясь	Указывая		
Проходя	Сгибая	Улыбаясь		
Прыгая	Сияя	Усмехаясь		
Пуская	Слезая	Чувствуя		
	Спеша	Шагая		
		Шаря		

Yukarıda Çehov'un seçilen eserinde yer alan zarf-fiiller Rusça gramer yapısındaki fiillere ait olan bitmişlik-bitmemişlik durumuna göre iki gruba ayrılmıştır. Bitmiş-bitmemiş olarak ayrılan zarf-fiiller, türedikleri fiilin bitmiş veya bitmemiş olmasına bakılarak ayrımı yapılmıştır. Türedikleri fiillerin bu yapılarını devam ettiren zarf-fiiller anlam bakımından Türkçedeki kullanımla aynıdır.

Zarf-fiillerin semantik ve dilbilgisel grupları

Zarf-Fiillerin semantik özellikleri anlamlarına göre farklı gruplarda yer almaktadır. Zarf-fiiller bitmiş-bitmemiş olarak ayrıldıktan sonra anlamlarına göre de farklı alt başlıklarda yer alırlar. Kişinin hareketini belirten zarf-fiiller, kişinin konuşma ve ifadesini belirten zarf-fiiller, kişinin psikolojisini ifade eden zarf-fiiller ve doğaya ait durumları ifade eden zarf-fiiller olmak üzere gruplandırılırlar.

Tablo 2

Bitmemiş yapıda olan zarf-fiiller semantik açıdan üç gruba ayrılmaktadır	Bitmiş yapıda olan zarf-fiiller de semantik açıdan üç gruba ayrılmaktadır
1	2
1. Деепричастия обозначают действие человека (Bir kişinin eylemini belirten zarf-fiiller):	1. Деепричастия обозначают действие человека (Bir kişinin eylemini belirten zarf-fiiller):
Bu gruba kişiye ait, bitmemiş yapıda olan bütün zarf-fiiller dahildir. "Anlayınca", "göz kırparak", "dolaşırken" gibi kullanımlar örnek olarak gösterilebilir.	Bu gruba bitmiş yapıda olan ve kişinin eylemlerini ifade eden zarf-fiiller dahildir. Kişinin yaptığı her hangi bir eylemi ifade eden bu zarf-fiillere "susunca", "kalkarken", "giyinirken" gibi ifadeler örnek verilebilir.

Tablo 2

1	2
2. Деепричастия обозначают психологическое состояние человека (Kişinin psikolojik durumunu belirten zarf-fiiller): Bu gruba bitmemiş yapıda olan ve kişinin psikolojisini ifade eden bütün kelimler dahildir. “Şaşırarak”, “gülerek”, “isteyerek” gibi örnekler verilebilir.	2. Деепричастия обозначают психологическое состояние человека (Kişinin psikolojik durumunu belirten zarf-fiiller): Bitmiş yapıdaki zarf-fiillerin kişinin psikolojisine ait olan kullanımları bu gruba aittir. “Endişe”, “korku” gibi durumları ifade eden zarf-fiiller bu grupta yer almaktadır.
3. Деепричастия обозначают интеллектуальную и речевую деятельность человека (Kişinin konuşma ve ifadesini belirten zarf-fiiller) Bu gruba bitmemiş yapıda olan ve kişinin entelektüellik durumunu belirten zarf-fiiller dahildir. “Düşünerek”, “anlayarak”, “unutarak” gibi sözcükler örnek verilebilir.	3. Деепричастия обозначают интеллектуальную и речевую деятельность человека (Kişinin konuşma ve ifadesini belirten zarf-fiiller) Bu gruba bitmiş yapıda olan ve kişinin entelektüellik durumunu belirten zarf-fiiller dahildir. “Hatırlayıp”, “öğrenip”, “düşünüp” gibi sözcükler örnek verilebilir.
4. Деепричастия обозначают состояние природы (Doğa durumlarını belirten zarf-fiiller) Bu gruba ait kelimeler doğaya ait olan durumları belirtmek için kullanılmaktadır. “Güneşin doğuşunu”, “yıldızların parlamasını” vb. anlatmak için bu gruptaki zarf-fiillerden yararlanılmaktadır.	4. Деепричастия обозначают состояние природы (Doğa durumlarını belirten zarf-fiiller) Bitmiş yapıda olup doğaya ait durumları ifade eden zarf-fiiller bu grupta yer almaktadır. “Ağaçları, yıldızları” vb. niteleyen kelimeler örnek verilebilir.

Çehov’un eserinde yer alan zarf-fiillerin semantik olarak gruplandırılması aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Tablo 3

Bitmemiş Yarı (Несовершенный вид)			Bitmiş Yarı (Совершенный вид)	
1			2	
1. Деепричастия обозначают действие человека (Bir Kişinin Eylemini Belirten Zarf-Fiiller):			1. Деепричастия обозначают действие человека (Bir Kişinin Eylemini Belirten Zarf-Fiiller):	
Балансируя	Всплескивая	Глядя	Вернувшись	Выпив
Бросавшаяся	Всхлипывая	Говоря	Взглянув	Выскочив
Введя	Вынимая	Давая	Взявшись	Выставив
Вводя	Выпивая	Двигая	Вставши	Вытащив
Взмахивая	Выпрямляясь	Держа	Встрепенувшись	Добившись

Tablo 3

1			2	
Дождаясь	Начиная	Придерживая	Дождавшись	Попав
Дыша	Невидимая	Придумывая	Закинув	Поравнявшись
Забирая	Неся	Прижимая	Закусивши	Пошевелив
Загибая	Обращая	Прислушиваясь	Заложив	Приехав
Задыхаясь	Обходя	Притопывая	Засучив	Призыв
Закуривая	Оглядывая	Продолжая	Излив	Припавши
Засовывая	Ожидая	Проезжая	Истопивши	Приподнявшись
Захлебываясь	Отвечая	Проходя	Кончив	Проводив
Здороваясь	Отдыхая	Прыгая	Накренившись	Проснувшись
Зевая	Отмахиваясь	Пуская	Начавши	Свесив
Играя	Отрывая	Разоблачаясь	Обернувшись	Сделав
Издавая	Отрываясь	Раскрывая	Обратившись	Склонив
Кашляя	Переваливаясь	Расписывая	Одевшись	Скрестив
Крестя	Переставая	Рассматривая	Опершись	Смазавши
Крестясь	Повышая	Расставя	Отставив	Сняв
Кружась	Подавая	Садясь	Повидавшись	Снявши
Кутаясь	Поднимая	Сгибая	Поглядев	Увидев
Лежа	Поднимаясь	Слезая	Положив	Умывшись
Мигая	Подходя	Спотыкаясь	Помахав	Услышав
Молча	Пожимаясь	Стараясь	Помолчав	
Найдя	Покрытая	Суется		
Наливая	Помахивая	Теснясь		
Намазывая	Понижая	Указывая		
Напевая	Прерывая	Шагая		
		Шаря		
2. Деепричастия обозначают психологические состояние человека (kişinin psikolojik durumunu belirten zarf-fiiller)			2. Деепричастия обозначают психологические состояние человека (kişinin psikolojik durumunu belirten zarf-fiiller)	
Боясь	Желя	Увлекая	Заметив	Изнемогши
Брезгую	Обращаясь	Улыбаясь	Застыдившись	Наплакавшись
Вздыхая	Плача	Усмехаясь	Измучившись	Разинув
Воображая	Смеясь	Чувствуя		
Грозя				
3. Деепричастия обозначают интеллектуальную и речевую деятельность человека (Kişinin konuşma ve ifadesini belirten zarf-fiiller):			3. Деепричастия обозначают интеллектуальную и речевую деятельность человека (Kişinin konuşma ve ifadesini belirten zarf-fiiller):	
Думая	Зная	Разговаривая	Вспомнив	Подумав
Забывая	Понимая	Рассказывая	Задумавшись	Узнав

Tablo 3

1	2
4. <i>Деепричастия обозначают состояние природы</i> (doğa durumlarını belirten zarf-fiiler)	4. <i>Деепричастия обозначают состояние природы</i> (doğa durumlarını belirten zarf-fiiller)
Сияя	

Çalışmamızda ünlü Rus yazar Anton Pavloviç Çehov'un edebi kişiliği ve analiz çalışması yapılmak üzere yazarın eserlerinden biri olan '**Bozkır**' adlı öyküsü hakkında bilgiler verilmiştir. Eserde geçen (*деепричастия*) zarf-fiiller belirtilerek dilbilgisel açıdan bitmiş ve bitmemiş olarak ayrılmıştır. Daha sonra bu gruplandırmalar dört alt gruba ayrılarak semantik olarak ayrımları yapılmıştır. Kişinin hareketini belirten zarf-fiiller, kişinin konuşma ve ifadesini belirten zarf-fiiller, kişinin psikolojisini ifade eden zarf-fiiller ve doğaya ait durumları ifade eden zarf-fiiller olmak üzere gruplandırılmışlardır.

Сонuç

Anton Pavloviç Çehov hem Rus edebiyatında hem dünya edebiyatında yenilikçi bir yol izleyen bir yazardır. Edebiyat sevgisini her zaman içinde taşıyan yazar, ömrü boyunca özgün eserler verir. Dili kullanımı sade ve süssüzdür, ayrıca dilin bütün konuşma bölümlerine sıklıkla yer vermesi yazarın kelime haznesini göstermesi bakımından önemlidir.

Yazar, eserlerinde *stfat*, *fiil*, *zarf*, *stfat-fiil*, *zarf-fiil* gibi sözcük ve sözcük gruplarını kullanarak Rus dilinin, gramerinin kullanım alanının genişliğini göstermektedir. Çalışmamızda, yazarın "Bozkır" adlı eserinde geçen zarf-fiilleri ele aldık ve bunları dilbilgisel ve semantik açıdan analiz yaptık. Böylece Rus Dili ile ilgilenen Türk okuyucusu için eserdeki bazı kelime gruplarının bir kaynak oluşturmasını niyet etmekteyiz.

Литература

1. *Alpay İ.* Anton Çehov'un Kısa Öykücülüğü // International Journal of Social Sciences and Education Research Online. – 2016. – Vol. 2 (1). URL: <http://dergipark.gov.tr/ijsser>.
2. *Bonamour J.* Rus Edebiyatı / Türkçesi: İsmail Yerguz, Dost Kitabevi. – Ankara, 2006.
3. *Çehov A.* Bozkır-Bir Yolculuk Hikâyesi / Çeviren-Ayşe Hacıhasanoğlu; Türkiye İş Bankası Yayınları. – İstanbul, 2019
4. *Karaca B.* Rus Edebiyat Tarihinde Öykü Türünün Gelişim Evreleri // Coğrafya Fakültesi Dergisi. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih. – 2004. – 44, 1.
5. *Nabokov V.* Rus Edebiyatı Dersleri / Çevirenler: Yiğit Yavuz, Fatih Özgüven, Ayşe Nihal Akbulut. – İstanbul: İletişim Yayınları, 2013
6. *Yılmaz S.* 19. Yüzyıl Rus Toplumsal Dönüşümü Bağlamında Çehov Eserleri: 'İvanov', 'Vişne Bahçesi', 'Üç Kız Kardeş', 'Martı' ve 'Vanya Dayı' Örnekleri // Konservatoryum. – 2018. – Vol. 5. – Iss. 2.

Оздемир Рахман
(Турция, г. Эрзурум)

**ЧЕХОВ-ВРАЧ И ЧЕХОВ-ПИСАТЕЛЬ:
ОТРАЖЕНИЕ ВРАЧЕБНОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А.П. ЧЕХОВА
В ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

**DOKTOR ÇEHOV, YAZAR ÇEHOV:
ÇEHOV ESERLERİNDE DOKTORLUK
FAALİYETLERİNİN YANSIMASI**

Аннотация

На протяжении веков медицина как вид интеллектуальной деятельности человечества имеет тесную связь как с внешним миром, так и с миром культуры. Медицинская наука рассматривает человека как организм, а также затрагивает философские вопросы существования человека. История науки знает множество примеров взаимной и тесной связи между гуманитарными и естественными дисциплинами. Среди этих дисциплин наиболее примечательными являются отношения медицины и литературы. В мировой литературе есть много примеров, когда врач по профессии продолжал свою деятельность в качестве писателя. Одним из самых важных имен среди этих авторов является Антон Павлович Чехов. Чехов – и врач, и великий писатель. Впечатления, которые он приобрел в своей врачебной практике, также повлияли на его понимание литературного искусства. В этой статье рассматриваются некоторые рассказы и повести, в которых отразились впечатления Чехова-врача.

Ключевые слова: Антон Павлович Чехов, врач-писатель, рассказы и повести врача.

Özet

Yüzyıllardan beri insanogulunun entelektüel bir faaliyet türü olarak tıp disiplinin, hem dış dünya hem de kültürel dünya ile yakın bir bağı söz konusudur. Tıp bilimi böylesi nitelikleri ile insanı hem bir beden olarak görür hem de insanın varoluşu üzerine felsefi söylemlere de neden olur. Modern bilim anlayışı beşeri ve doğal disiplinler arasında karşılıklı iletişimin ve sıkı bağı bulunduğ u pek çok örnek sunmaktadır. Bu disiplinler arasında en dikkat çekici olarak tıp ve edebiyat ilişkisi yer almaktadır. Dünya edebiyatında mesleği doktor olan ancak yazınbilim alanında da yazar olarak faaliyetlerini sürdüren pek çok isim bulunmaktadır. Bu yazarlar arasında en önemli isimlerden birisi de Anton Pavloviç Çehov'dur. Çehov hem doktor hem de büyük bir yazardır. Doktorluk mesleğinde edindiği izlenimler onun edebi sanat anlayışını da etkilemiştir. Bu makale de Çehov'un doktorluk mesleğindeki izlenimleri bazı öyküleri dâhilinde değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: Anton Pavloviç Çehov, doktor-yazar, doktor öyküleri.

Giriş

Tıp disiplini gibi sanatta bir sonuç değil, bir arayıştır. Bundan dolayıdır ki tıp bilimine dair tıp sanatı gibi ifade kullanımlarına rastlanmaktadır. Bir doktor, insan yaşamını bireysel çerçevede anlayabilmek, hastalık koşullarında kişinin davranışsal reaksiyonlarının kendine özgün hallerini araştırabilmek bütün bunların dışında klinik düşüncelerini ve edebi dilini genişletmek/zenginletmek amacıyla sanata ihtiyaç duyar. Diğer taraftan mesele bir insanın iç dünyası olduğunda veya onun ruh hali ve psikolojisi üzerine yoğunlaştığında, herhangi tıp bilgisi ya da eğitimi söz konusu olmamasına rağmen bir yazar doktordan daha önde olabilmekte ve o kişi ile daha yakın temas kurabilmektedir.

Edebiyat, sanat odaklı bir emektir. Bu emek ile yazar ve şairler sanatsal imgeler aracılığıyla hakikati anlamaya, anlayışları dâhilinde bunu açığa çıkarmaya gayret gösterirler. Ancak her ne kadar yaratma eylemine maruz kalan her sanatsal imge özgün gerçekliğine rağmen ikincil bir konumda yer alır. Aslolan, onun gücünü gerçeklik zemininde bizzat yaşamın içinden, özünden almasıdır. Dönemin durum ve koşulları, çağın renkliliği, yaşama, varolma, insanın acıları, vazgeçişleri, kavuşmaları, sevgisi gibi pekçok unsur bu gücü ortaya koyan etkenlerdir.

Yazar Çehov'un eserlerinde

Doktor Çehov'un tıbbi gözlem ve deneyimleri

Edebiyat ile tıp arasındaki ilişkiyi tıp eğitimi ve pratikte tıp için gerekli bir koşul olarak görmek gerekir. Ancak bu gereklilik edebiyat için de geçerlidir. Her iki farklı disiplin arasındaki yakın ilişkiden ötürü pekçok doktorun yüzyıllardır yazarlık faaliyetlerine ilgi gösterdiği de bilinmektedir. Hem doktor hem de yazar olarak dikkat çeken isimlerden ve sadece Rus edebiyatı kapsamında değil Dünya edebiyatında da adından çokça bahsedilen isimlerden biri kuşkusuz Anton Pavloviç Çehov'dur.

Tıp alanındaki bilgi ve yetkinliğinin Çehov'un sanatına etkisi şüphesizdir. Yazar Çehov'un tıp bilimi ile yakın teması sayesinde edebiyatta eşsiz doktor imgeleri ortaya çıkmıştır. İmgelerin çeşitliliğine rağmen Çehov sanatı dâhilinde eserlerde her biri kendi özgünlüğü ile yer almaktadır. Bu noktada Çehov'un öyküleri dar bir söylemde salt bir doktorun anılarından ibaret değildir. Geniş bir bakış açısıyla onların herbiri adeta mükemmellikten yoksun, kusurlu bir toplumun teşhisi ve tespitidir. Doktorluk deneyimine sahip biri olarak Çehov toplumun her kesiminden insanlarla, farklı sosyolojik tiplerle kurduğu ilişki ile sanatını zenginleştirir.

A.P. Çehov kendi mesleki ve yazarlık faaliyetleri arasındaki yakın münasebete dair dönemin ünlü nörologlarından biri olan dostu G.İ. Rossolimo'ya şunları ifade eder:

“Tıp bilimi üzerine uğraşlarımın edebi faaliyetlerim üzerinde etkisi olduğuna dair şüphem yok. Bütün bu uğraşlar gözlem alanımı genişletti, bir yazar olarak gerçek değerini salt doktor olanların anlayabileceği pekçok bilgi ile dünyamı zenginleştirdi. Ayrıca bunların yönlendirici bir etkiye sahip olduğunu da belirtmeliyim; tıbbı yakınlığım sayesinde birçok hatadan da kaçınmam mümkün olmuştur” [4].

A.P. Çehov'un tıp mesleği ile edebiyat faaliyetleri arasındaki ilişkiye dair böylesi bir ifadeye yer verir. Ancak yazarın sanatındaki bu niteliklere yazarın sanatına ilgi duyan başkaları da dikkat çeker. Sovyet dönemi akademisyenlerinden biri olan terapist İ.A. Kassirskiy yazarın sanatı üzerine şu hususları belirtir:

“Çehov sanatında insanın ruh halinin çeşitli ayrıntıları oldukça bilimsel bir şekilde ifade edilmiştir; keyifli hal, öfori, coşkunculuk, heyecan, endişe ve korku hissi... Karakterlerinin hastalıkları ve ölümleri bilimsel açıdan tam bir doğruluk içerisinde anlatılmıştır” [5].

“Vişne Bahçesi” (Вишнёвый сад) adlı eserde gelecek haberi bekleyen Ranevskaya'nın ruhu sürekli titrer. Gerek “Kriz” (Припадок), gerekse “6. Koğuş” (Палата № 6) adlı öykü karakterlerinde görüldüğü gibi, “Kara Keşiş” (Чёрный монах) adlı öyküde Kovrin'de beliren sanrı ve hakikat oldukça inandırıcı şekilde bir araya gelir. “Çekirge” (Попрыгунья) adlı öyküsünde ölen Dimov için şu ifadeler yer verilir: *“Göğsü henüz sıcaktı ancak elleri ve alnı rahatsız edici derecede soğuktu”* [6].

“6. Koğuş” (Палата №6) adlı eserinde Çehov, devrim öncesi Rusya'nın ücra bir taşrasını betimler. Bu kasabanın yerel hastanesinde psikolojik açıdan rahatsız akıl hastaları yer almaktadır. Bu koğuştan sakinleri hastane bekçisi Nikita'nın egemenliğine boyun eğmişlerdir. Öyküde anlatılan kasaba yaşamı, koğuştan hastaneler gibi pek çok unsur adeta bütün bir Rusya'nın betimlemesi gibidir. Hatta birçok okuyucu öyküde aktarılan yaşamın, dönem Rusya'sının otokrasi yönetimi baskısı altında acımasızca ezilen sıradan halkın bizzat yaşamını gösterdiği hususunda hemfikirler.

Sosyolojik açıdan öneme sahip olan karakterler arasında “Kabuğuna Sinmiş Adam” (Человек в футляре) adlı öykünün ana kahramanı olan öğretmen Belikov'a ayrı bir dikkat çekmek gerekir. Bir lise öğretmeni olarak görev yapan Belikov adeta “herhangi bir sorun” olmasın ve “gerçeklerden gizlenme” endişe içerisinde yaşamaktadır. Böylesine endişesi ve korkuyu yalnızca lisede değil bütün şehirde bilinmektedir. Yazar Çehov bu karakteri salt bir sanatçı bakış açısıyla ele almaz. Tıp bilgisini onaylar nitelikte adeta bir psikolog olarak ince detaylara da yer verir:

“Sözün kısası, varlığını bir örtüyle gizlemek ve çevresinde kendisini dış etkenlerden koruyup yalnız kalmasını sağlayacak bir kılıf yaratmak eğilimi vardı. Bu güçlü bir duyguydu onda. Gerçekler sinirini bozuyor, onu ürkütüyordu” [1].

“Kara Keşiş” (Чёрный монах) adlı eserin fikri “6. Koğuş” (Палата № 6) öyküsününkine yakındır. Çehov öyküsünde toplumsal sorumluluklardan uzak, sıradan bir yaşamın iyiliklerle dolu, asil insanları nasıl yok ettiğini anlatır. Böylesi insanların adaletsizlik ve kötülük karşısında zayıflıklarını, güçsüzlüklerini aktarır. Yazara göre, bu insanların böylesi yazgılarının sebebi kendilerinin yeni bir yaşama başlamaya karşı güvenilir yolları bilmemeleridir. A. P. Çehov dönemin güncel problemlerini bir megalomani hastası olan Kovrin'in hikâyesi dâhilinde açığa çıkarır.

Şehir hayatının rahatsız ediciliğinden ve akli çalışmalarının yoğunluğundan yorulan Kovrin, biraz dinlenmek ve sağlığını düzeltmek adına vasisi olan Pesotski'ye gider. Ancak Kovrin burada da eski yaşamına devam eder; çok çalışır, günün büyük bir bölümünü okuyarak geçirir ve az uyur. Günün büyük bir kısmını böylelikle geçiren Kovrin her

zaman şiddetli bir gerilim, nevrotik bozukluklar, hastalık derecesinde bir coşkunluk ve heyecan içerisinde.

A.P. Çehov, Kovrin'in trajik boyutlara ulaşan bu nevrotik bozukluklarının nedenlerini okuyucuya izah eder. Böylelikle açık bir edebi tasvir ile hastalığın başlangıç evresi üzerine varılan bilimsel kesinlik biraraya gelir. Eserindeki bu duruma dair bizzat A.P. Çehov sonradan Rus düşünür M. O. Menşikov'a şunları yazar: *"Kara Keşiş", megolomani adlı hastalığın hikâyesini anlatan bir tıp öyküsüdür*" [7].

"Kara Keşiş" (Чёрный монах) öyküsünde Kovrin'in halüsilasyonlarına yer verilir. O, sürekli kara keşişi görür. Kara keşiş Kovrin'e kendisinin de bir kişi, Tanrı tarafından özellikle seçilmiş bir kimse olduğunu ve bütün eylemlerinin dünyadaki akıl, sağduyu, güzellik adına adandığını ifade eder. Kovrin'in böyleli halüsinasyonları ve sayıklamalarında sanatsal ustalık ile tıp disiplini kapsamında bilimsel kesinlik büyük bir uyum içerisinde yer alır. A.P. Çehov öykünün ana fikrini daha net açıklamak, daha belirgin şekilde açığa çıkarmak adına kahramanın hastalığının anlatımına geniş yer verir. Kovrin hastalandığında kendini bireysel anlamda bir istisna olduğunu ve müstesna bir kişiliğe sahip olduğunu belirtir. Adeta insanlığın mutluluğu adına sergilediği eylemleri üzerine düşünceleri onu egemenliği altına alır.

"Seçilmiş olmak, sonsuz gerçeğe hizmet etmek, insanlığın gelişmesini birkaç bin yıl öne alanlar arasında bulunmak, başka bir deyişle, insanları birkaç bin yıl daha savaşmaktan, günah işlemekten, acı çekmekten kurtarmak, gençliğini, gücünü, sağlığını, her şeyini yüce düşüncelere adanmak, toplumun mutluluğu için ölmeye hazır olmak ne ulu, ne kutlanası bir talihti!" [2]

Yakınları, Kovrin'in hastalığını fark eder ve onu tedavi etmeye ikna eder. İlk olarak, onun bilimsel faaliyetlerini sona erdirmesi gerekir. Süreç içerisinde halüsinasyonları sona eren Kovrin, huzurlu ve sakin yaşamın kendisi için sıkıcı ve dayanılmaz olduğunu idrak eder. Yakınlarına kabaca tavırlar sergiler, daha da öteye giderek karısının yaşamını da mahveder. Eski hayal ve ideallerini unuttur. Ölmeden önce son anlarında Kara keşiş yeniden gelir ve sadece o zaman Kovrin eskisi gibidir. O, eski yaşamının güzelliğini ve şiirselliğini çağırır, büyük bir coşkuyla gençlik yıllarını, kalbinin derinliklerinde yer edinmiş, insanlığa karşı duyduğu derin sevgiyi anımsar. A.P. Çehov, Kovrin'in hayal ve endişelerle dolu yaşamının son anlarına yer vererek bir anlamda onun içsel yozlaşmasını, ruhsal ve nevrotik açılardan yıkılışını açıkça ortaya koyar.

Nihayetinde, A.P. Çehov'un, "Kara Keşiş" (Чёрный монах), "6. Koğuş" (Палата № 6), "Kabuğuna Sinmiş Adam" (Человек в футляре) gibi bazı öykülerinde tıp bilgisi bilimsel bir netlik içerisinde yer alır. Bilimsel kesinlik özellikle psikoloji ve psikiyatriye dair anlatımlarında belirir. Bu sayede doktor-yazar, karakterlerinin iç dünyasını daha derinlemesine ve daha açık bir şekilde açığa çıkarır.

Çehov sanatında, İ.S. Turgeniev, L.N. Tolstoy gibi yazarların eserlerinde olduğu gibi, detaylı hasta tasvirleri/anlatımları bulunmaz. Hasta kimse anlatımında A.P. Çehov, edebiyata yeni bir anlayış kazandırır; oldukça kısıtlı ve dar anlatımla kişinin veya bir görünümün betimlenmesi, ancak bu betimleme ayrıntılarının, salt o kişi ve o görünüm

için nitelikli olması. Bu betimleme anlayışını hasta insanların anlatımlarında da görmek mümkündür.

Sovyet eleştirmenlerinden V. V. Ermilov Çehov sanatına dair şu sözleri ifade eder: “Çehov gerçek ve dahi bir söz ressamıdır” [4]. Çehov’un bu sanatsal ustalığını “Düşmanlar” (Враги) adlı eserden bir çocuğun ölümü üzerine yazarın gerçekleştirdiği şu anlatım üzerinden açıklar: “Pencerenin önündeki karyolaya bir oğlan çocuğu yatırılmıştı, gözleri açıktı, yüzünde şaşkın bir ifade vardı. Çocuk hiç kımıldamıyordu; açık gözleri her an daha çok koyulaşarak sanki kafasının içine, derinlere doğru gömülüyor gibiydi” [2].

V.V. Ermilov’un Çehov sanatına dair çektiği dikkat “Kara Keşiş” (Чёрный монах) adlı eserinde de belirir. Kovrin’in psikolojik rahatsızlığı, onun hiçbir koşulda tatmin olmayan yüceliğe/büyükliğe karşı duyduğu ve önleyemediği aşırı arzusunun bir neticesidir. Hastalığının nihai haddine getirdiği ve sınırları aşan karakterinin olumsuz yönleri ailesinin yıkıma sebep olur. Böylesine hummalı nevrotik/psikolojik rahatsızlık Kovrin’in vereme yakalanmasıyla sonuçlanır. “Boğazından kan akıyordu. Kan tükürüyordu ama ayda yaklaşık iki kere kanın şiddetle aktığı oluyordu, o zaman o inanılmaz güçsüzleşiyor ve sersem bir hale düşüyordu. Bu hastalık onu çok korkutmuyordu çünkü bildiğine göre rahmetli annesi de aynı hastalıkla on yıl, belki de daha fazla yaşamış ve doktorlar bunun tehlikeli olmadığını savunuyor, ona sadece endişelenmemesini, düzgün hayat sürmesini ve daha az konuşmasını tavsiye ediyordu.”

Yazarın “Kara Keşiş” (Чёрный монах) eserinde Kovrin’in kanama öncesi belirtilerini mesleki bilgi ve deneyimleri dâhilinde bildiği aşikârdır. Bu aşikârlık durumu aracılığıyla karakterin akciğerinden gelen kanın öncelikle korkuya benzer bir duygu ile rahatsız edici bir durum ortaya koymasını oldukça gerçekçi bir şekilde aktarır. Ayrıca kanama sonrasında beliren uyku hali ve halsizlikte yazar tarafından net bir şekilde bilinmektedir. “Bu hastalık onu korkutmuyordu” gibi sözleri sanki A. P. Çehov’un kendi hastalığı üzerine söylediği sözler, hastalığı karşısında vardığı yargılardır.

Sonuç

A.P. Çehov tıp ve edebiyat disiplinleri arasındaki ortak bağ adına şu sözleri ifade eder: “Anatomi de ince bir edebiyatta, her ikisi de asil bir kökene, benzer bir maksada sahip... Onlarda varoluş mücadelesi yoktur” [3]. Bu sözlerinden yola çıkarak Çehov sanatında tıp verileri ile edebi söylemlerin yan yana, büyük bir uyum içerisinde yer aldıkları görülmektedir. Bir doktor olarak Çehov, yazarlık yeteneğini de kullanarak insan yaşamına iki disiplin dâhilinde ortak bir ilgi duymuştur. Doktorluk ve yazarlık eylemleri/ uğraşları arasındaki paralellik açıktır. Birincisi hastalarını gözlemlerken, diğeri dünyasını oluşturan etrafındaki insanları gözlemler.

A.P. Çehov eserlerinde tıp disiplinine dair bilgisini kullanarak, bilimsel tanım ve terimlere yer vererek, karakterlerinin hastalıklarını bilimsel açıdan ve mesleki deneyimlerine dayanarak teşhis ederek sanatını özgün kılmıştır. Bütün bunlara sözcük ve ifadelerindeki yerinde ve makul kullanımları da ekleyerek farklı ülkelerden pekçok okuyucunun kendi sanatına merak uyandırmasını, onları etkilemesini sağlamıştır. Yazar-Çehov ve doktor-Çehov’un esas yeteneği de buradadır.

Литература

1. *Çehov A. Köpeğiyle Dolaşan Kadın / Otuz Yedi Seçme Öykü / Çev. Ergin Altay, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.*
2. *Çehov A.P. Doktor Çehov'dan Öyküler / Çev. Mehmet ÖZGÜL, Can Yayınları. – İstanbul 2010.*
3. Чехов без глянца / Из письма А.С. Суворину. Сумы, 15 мая 1889 г. / сост. Фокин П. – СПб.: Амфора, 2009.
4. <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000016/st002.shtml>.
5. <http://saxum.ru/505/11.htm>.
6. <https://ilibrary.ru/text/706/p.8/index.html>.
7. <http://chehov-lit.ru/chehov/letters/1892-1894/letter-1375.htm>.
8. <http://apchekhov.ru/mychekhov/st004.shtml>.

ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ КАК СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ ОЦЕНКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА

Х. Бак
(Турция, г. Эрзурум)

Фразеологизмы, семантика которых основана на использовании слов в переносных значениях, обладают богатыми выразительными возможностями. Для них характерна стилистическая окрашенность и афористичность, поскольку они закрепились в языке как результат языковой рефлексии множества поколений носителей языка

Как отмечает турецкий лингвист Омер Асым Аксой, «фразеологизм – это словосочетания, придающие речи выразительность и имеющие, как прямые так и переносные значения» [Aksoy, Ömer Asım 1998: 49].

Как известно, большая часть фразеологизмов русского языка имеет образный характер. Образность фразеологизма – это чаще всего результат переноса значения свободного словосочетания или предложения. Образность фразеологизма поддерживается сохранением остатков этой связи [Грицева 2019: 15].

Не менее важным компонентом семантики фразеологизмов является их оценочность – информация о положительной или отрицательной характеристике предмета, признака или действия, обозначаемого фразеологической единицей.

Не случайно в художественных произведениях А.П. Чехова фразеологизмы используются в качестве характеризующих обозначений. Писателя интересуют дополнительные (аксиологические) смыслы, сопутствующие собственно номинативной информации и обогащающие текст дополнительными коннотативными

признаками. Как отмечает Е.И. Диброва, «аксиологический компонент отражает человеческий фактор в семантике единицы, входит в структуру значения подавляющего числа идиом и представляет собой важнейшую характеристику фразеологизма» [Диброва, Касаткин, Николина 2002: 364].

Отрицательная или положительная оценка в значении фразеологизма есть результат некоего языкового обобщения, которому сопутствуют дополнительные характеризующие оттенки. Чаще всего фразеологические единицы содержат отрицательную оценку. Например: ...И **рожа** у него **республиканская**... *Совсем собачья рожа...* («Забыли»); – *Глядеть противно! Скоро уже сорок лет, ни кожи ни рожи, а так же, поди ты, напудрилась, завилась, корсет надела* («Муж»).

По справедливому замечанию В.Н. Телии, оценка может иметь различные акценты: «утилитарные, гедонистические, морально-нравственные и т.п., т.е. реестр этих аспектов зависит от того, какую ценность усматривает субъект в объекте» «имеют семантические компоненты, характеризующие структуру оценки» [Телия 1996: 109].

Рассмотрим частнооценочные значения фразеологических единиц, представленные в творчестве А.П. Чехова.

1. Эмотивная оценка:

а) негативная: *Когда Абогин поднес к глазам карточку молодой женщины с красивым, но **сухим** и **невыразительным**, как у монашенки, **лицом** и спросил, можно ли, глядя на это лицо, допустить, что оно способно выражать ложь, доктор вдруг вскочил, сверкнул глазами и сказал, грубо отчеканивая каждое слово...* («Заказ»); *Это мягкий, пухлый толстячок с красной благодушной физиономией и с маленькими **маслеными глазками*** («Без места»); *Спина его мгновенно согнулась, **лицо** моментально **прокисло**, голос замер, руки опустились по швам, ноги подогнулись* («Двое в одном»); *Узнав, что я твой племянник, он **ужасно обрадовался** и **заржал от удовольствия*** («Без места»); *Вид у него **кислый**, помятый, разлохмаченный: на сером лице выражение недовольства: не то он обиделся, не то брезгает чем-то* («Отец семейства»); *Он весь **затрясся от гнева**, вскочил и с красным, злым лицом, с глазами на выкате, выбежал на середин палаты* («Палата № 6»); *Ему и досадно, и обидно, и в то же время жаль Лидочку, которая не протестует, а только **глазами моргает*** («Розовый чулок»); *Разоблачается он медленно, затем, придав своему лицу **выражение оскорбленной невинности**, садится за письменный стол* («Тссс!...»).

б) позитивная: *Глазки его затеплились хорошим чувством, на щеках **заиграл румянец*** («Ревнитель»).

Используя те или иные фразеологизмы, А.П. Чехов добивается разного эмоционального отношения, разной оценки к своим персонажам: либо отрицательного: «**сухое лицо**», «**кислое лицо**»; «**моргать глазами**», «**выражение оскорбленной невинности**» и т.д., либо положительного: «**заиграл румянец**», но последнего вида оценки у А.П. Чехова наблюдается очень мало. К тому же, помимо традиционных фразеологических оборотов, А.П. Чехов широко использует окказиональные фра-

зеологизмы, что позволяет усилить качество позитивной или негативной оценки к определенному персонажу.

2. Этическая оценка: *Эта мысль так понравилась Вывертову, что он просил и даже попросил есть. Теперь он, озаренный новым решением, ходит по комнатам, язвительно улыбается и мечтает...* («Упразднили»); *Кричит, рычит, ломается, корчит из себя* какого-то Бонапарта, не дает слова сказать... («Именины»).

При помощи фразеологических оборотов, использованных в данных контекстах, писатель помогает читателю оценить своего героя с отрицательной по отношению к этическим нормам стороны. Например, при помощи фразеологизма «язвительно улыбаться». Наряду с общеупотребительной лексикой для создания отрицательной этической оценки могут употребляться фразеологические обороты со стилистически сниженной окрашенностью, например «корчит из себя» [Диброва, Касаткин, Николина 2002: 55].

3. Интеллектуальная (эпистемическая) оценка:

а) негативная: *Акушерка глядит на тупое лицо мальчика, и ей кажется, что даже воздуху тяжело, что еще немного – и стены упадут, не вынося давящего присутствия необыкновенного человека «Необыкновенный»;* – *Привыкнешь!* – сказал Толковый и засмеялся. – *Теперь ты еще молодой, глупый, молоко на губах не обсохло, и кажется тебе по глупости, что несчастней тебя человека нет* («В ссылке»).

В последнем примере мы можем наблюдать совмещение негативной интеллектуальной и квалификативной оценки, т.к. в данном случае фразеологический оборот «молоко на губах не обсохло» может рассматриваться двояко, что мы видим из контекста: данный фразеологизм тесно связан со словами *молодой, глупый* и распространяет их.

б) позитивная: *«Какой, однако, длинный нос у этого судебного пристава, – думает он, моргаяотяжелевшими веками. – Нужно же было природе так изгадить умное лицо!»* («Сонная одурь»); *Голос у сангвиника приятный, сочный, глаза умные, насмешливые, лицо благодушное, несколько помятое от чрезмерного употребления пива и долгого лежания на диване* («Скучная история»).

Используя наряду со словами со стилистически сниженной окрашенностью (например, *изгадить*) фразеологизм с положительной интеллектуальной оценкой «умное лицо», автор иронизирует над героем- адвокатом, находящемся в состоянии полудремы на заседании суда.

4. Нормативная оценка: *На скамье подсудимых господин средних лет, с испитым лицом, обвиняемый в растратах и подлогах* («Сонная одурь»); *В глазах у него в это время нет ни ненависти, ни злости, но много остроты и той особой лисьей хитрости, какую можно бывает отметить только у очень наблюдательных людей* («Скучная история»).

Последний пример можно отнести и к этической оценке чеховского персонажа. Для того чтобы показать отклонение или отсутствие его от этических норм,

А.П. Чехов также использует фразеологические единицы с негативной оценкой: «испитое лицо», «лисья хитрость».

5. **Кваликативная** (качественная/количественная) оценка:

а) негативная: *Лицо его точно дверью прищемлено* или *мокрой тряпкой побито* («Двое в одном»); Он весь затрясся от гнева, вскочил и с красным, злым лицом, с глазами на выкате, выбежал на середин палаты («Палата № 6»);

б) позитивная: Господин Египетский, Александр Иванович, в Петербурге семь лет жил... образованность... *один костюм рублей сто стоит...* да и то не ругался... А ты что за пава такая? Ничто тебе, не околеешь! («Хирургия»); В той же гостиной на диване лежал сын Ольги Ивановны, Алеша, мальчик лет восьми, стройный, выхолненный, *одетый по картинке* в бархатную курточку и длинные черные чулки («Житейская мелочь»); В спальне за круглым столиком сидела какая-то незнакомая женщина в белом фартуке и с очень *скромной физиономией* («Именины»); «Голос у сангвиника приятный, сочный, *глаза умные, насмешливые, лицо благодущное*, несколько помятое от чрезмерного употребления пива и долгого лежания на диване» («Скучная история»); Алиса Осиповна с *холодным, деловым выражением лица* ответила... («Дорогие уроки»).

Если в первом примере А.П. Чехов рисует нам при помощи фразеологизмов «лицо точно дверью прищемлено», «мокрой тряпкой прибито», «злое лицо», «глаза на выкате» неприглядный с кваликативной точки зрения образ, то при помощи фразеологических оборотов «одетый по картинке», «скромная физиономия», «деловое выражение лица» и др. достигается обратный эффект. Группа фразеологических оборотов с частнооценочной кваликативной оценкой является единственной, где у А.П. Чехова преобладают фразеологизмы с положительной оценкой.

В подавляющем числе фразеологизмов, обладающих тем или иным видом оценочности, присутствует эмотивная и кваликативная оценка. Наличие эмотивности и кваликативности вызывает эмоциональное сопереживание в виде чувства-отношения, актуализируя у слушателя или читателя фразеологический образ.

Не случайно *при изучении идиом рассматриваются не только вопросы происхождения языка, но и язык и мышление, язык и культура, язык и общество, язык и психология* [Демир 2016: 34]. Фразеологизм обладает выразительно-образительным характером значения, отличающим его от нейтральных языковых единиц. Выразительность связана с особым подчеркиванием образа единицы и увеличением воздействия на читающего (или слушающего). Экспрессивная фразеологическая единица характеризует лицо, действие, признак и т.д. с качественной или количественной стороны, но при этом таким образом, что количественная характеристика переходит в новое качество [Ковшова 2019: 41].

Таким образом, способность фразеологизма выражать различные виды оценки широко используется А.П. Чеховым для усиления выразительности, создания речевой характеристики персонажа и выражения авторской оценки.

Литература

1. Aksoy Ö.A. Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü.– İstanbul: İnk. Kitb., 1998.
2. Demir B., Bak H. İnsan Duygu ve Hissiyatını İfade Eden Türkçe Rusça Deyimler Sözlüğü. – Erzurum: Fenomen Yayınları, 2016.
3. Грицева А.П. Варьирование фразеологических единиц / А.П. Грицева, Хаді Бак // Актуальні проблеми філології та перекладознавства: зб. наук. пр. – 2019. – Вип. 17. – С. 13-16.
4. Диброва Е.И., Касаткин Л.Л., Николина Н.А. Современный русский язык. Теория. Анализ языковых единиц. – М., 2002. – Ч.1. – 222 с.
5. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М., 1996.
6. Ковшова М.Л. Лингвокультурологический анализ идиом, загадок, пословиц и поговорок. Антропонимический код культуры. – М., 2019. – 400 с.
7. Лукьянова Н.А. Экспрессивная лексика разговорного употребления. – Новосибирск, 1986. – 132 с.

АНТОН ЧЕХОВ И ЯЛТА (на материале анализа писем за 1899 год)

ANTON ÇEHOV VE YALTA: ANTON ÇEHOV'UN 1899 TARİHLİ MEKTUPLARININ ANALİZİ

Х.С. Йылмаз
(Турция, г. Кайсери)

Научный руководитель:
д-р филол. наук
Ариф Йылдырым

Аннотация

В статье рассматривается жизнь и творчество Антона Чехова в Ялтинский период. На примере анализа писем А.П. Чехова за 1899 год показана значимость Ялты в творчестве Чехова. Это дает нам возможность увидеть первые впечатления автора, который прибыл в Ялту впервые, чтобы там остаться до конца жизни, хотя на Южном берегу и в Ялте он побывал не раз, зная, что вернется домой. В результате было определено, что 1899-й год является самым продуктивным годом для автора в Ялтинский период, показан вклад А.П. Чехова в развитие Ялты как города-курорта.

Ключевые слова: Антон Чехов, Ялта, Ялта и Чехов, чеховедение, литературное краеведение.

Özet

anton Çehov'un Yalta ile etkileşimi bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu türden bir etkileşime yakından bakmakla şehrin panoramasını Anton Çehov'un gözlemlerinden görmenin yanı sıra Yalta'nın onun yaratıcılığındaki yerini de görmek mümkün olacaktır.

Söz konusu meselelere dair bilgilere Anton Çehov'un 1899 yılı içerisinde yazmış olduğu mektupların incelenmesiyle ulaşmak hedeflenmektedir. Yazar daha önce Yalta'da bulunmuş olsa da bahse konu olan 1899 yılı yazarın yaşamında şehre temelli yerleşme fikrinin gündem olduğu yıl olması bakımından önem arz etmektedir. Zamana dair yapılan bu sınırlandırma yazarın şehre dair ilk izlenimlerini yakalama fırsatı sunarken bizlere edebi yaratıcılığının son beş yılının en üretken geçtiği ilk yılını daha derinlemesine inceleyebilme olanağı sağlamaktadır. Çalışmamızın sonucunda Anton Çehov'un yaşamının son beş yılına tekabül eden Yalta periyodunun en üretken zamanının 1899 yılı olduğu, şehrin hem kendisine hem de sakinlerine sanatoryum açmak, sanatsal faaliyetlere önemli katkılarda bulunmak gibi yardımlarda bulunduğu sonucuna ulaştık.

Anahtar Kelimeler: Anton Çehov, Yalta, Yalta ve Çehov, Yalta periyodu, bölgesel edebiyat incelemeleri.

Giriş

Anton Çehov kırk dört yıllık kısa ömrünün yalnızca beş yılını orada geçirmiş olsa da Yalta'ya kattıkları, Yalta'nın da ona kattıkları ile birlikte şehrin kendisiyle bir etkileşim halinde olmuş, bunların sonucunda ise Yalta ile Çehov'un adı birlikte anılır hale gelmiştir. Gelecek başlıkta bu özdeşliğin bir yarısını oluşturan Yalta'ya temelli yerleşme düşüncesi ile gelmiş, orada bir daça yaptırmaya başlamış olan Çehov'a şehrin nasıl yansıdığını inceleyecek, dönemin Yalta'sının bir panoramasını vereceğiz. Böylelikle söz konusu dönemde şehrin edebi, sanatsal faaliyetlere ev sahipliği yapıp yapmadığı, yaşama dair belli birtakım pratiklerin nasıl yürütüldüğü, halkı, yemekleri şeklindeki meselelere dair bilgi edinmeyi amaçlamaktayız. Tüm bunları aktarırken Çehov'un 1899 yılı boyunca yazdığı mektupların yanı sıra Çehov üzerine araştırmalar yapan Donald Rayfield'in *Anton Çehov'un Hayatı* adlı kitabından da faydalanacak, yine Çehov'un kendisi tarafından dile getirilen belli yer, kişi isimlerine dair ayrıntılı bilgilere de yer vermeye çalışacağız. Özellikle 1899 yılının mektuplarını incelememizin arkasında yatan motivasyon ise bu yılın A. Çehov'un *Yalta periyodu* olarak adlandırabileceğimiz, ölümüne kadar sürecek olan beş senelik bir sürecin başlangıcı ve şehre kalıcı olarak yerleşmeye geldiği ilk yıl olması ile alakalıdır.

İkinci başlığımız altında Yalta-Çehov etkileşimini ve bu etkileşimin sonuçlarını ele alacağız. Bu denli bir etkileşimi ele almak bize şehrin ve yazarın adının niçin birlikte anılıyor olduğunu anlama olanağını sağlamaktadır. Bu etkileşimin kapsadığı konular doğrultusunda ve konu bütünlüğünü sağlamak açısından belirli kategorizasyonlar yapmayı uygun gördük. Bahsedeceğimiz noktalar Çehov'un evinin bir süre sonra yardım istenecek bir kapı haline gelmesi, bunun sonucunda göreceğimiz hem tüm şehre hem de bireylere Çehov tarafından yapılan yardımlar, Çehov'un şehre gelmesinin edebi ve sanatsal faaliyetler anlamında da bir canlılık katması, çeşitli ünlü yazarların, aktris ve aktörlerin Çehov'un davetiyle Yalta'ya gelmesi, Çehov'un ömrünün son yıllarını birlikte geçireceği Olga Knipper ile aşkının Yalta'da 1899 yılında başlaması ve Yalta'da verdiği dört eser olacak.

1. Anton Çehov'un Gözünden Yalta Panoraması

Anton Çehov'a dair çalışmalardan bahsedildiğinde akla gelen isimlerden biri olan Donald Rayfield, Çehov'un Yalta'ya gelişini şöyle özetler: *"Sevastopol'de Yalta'ya gidecek olan gemiyi beklerken askeriye görev yapan bir hekimle tanışmış ve mehtaplı bir gecede birlikte manastır mezarlığında gezintiye çıkmışlardı. Orada Anton, bir kadının keşişe 'eğer beni seviyorsan, lütfen git' diye yalvarışına kulak misafiri oldu. Yalta onu daha çok romantizme çekiyordu"* [Rayfield (Пер. Ольга Макарова) 2006: электрон. версия]. Onu romantizme iten bu manzaraya ev sahipliği yapan bu bölge, onun için ömrünün geri kalanını geçireceği bir yuva haline gelecektir. Anton Çehov'un bunun farkında oluşunu K. Barantsev'e yazdığı mektuptan görebiliyoruz: *"Kış Yalta'da geçiriyorum. Sağlığım fena sayılmaz ama Moskova'ya gitmeme izin vermiyorlar ve muhtemelen önümüzdeki tüm kışları, eğer yaşarsam, burada geçirmek zorunda kalacağım"* (П. VIII, 10). Çehov, bu mektup sonrasında 1899 yılının ilk günlerinde bizi şehirle tanıştırmaya başlar. F.T. Ştangeyev, V.N. Korsakov, V.N. Dmitriyev gibi doktorların yaptıkları çalışmalar sonucu Kırım'ın güney kesiminin sahip olduğu iklimin, havasının iyileştirici etkisini ortaya koymalarıyla [Малыгин 2004: электрон. Версия] birlikte 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren şehrin adeta bir *verem başkenti*¹ haline geldiği görülür. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısını kapsayan bahse konu bu dönemde 1860'lardan başlayarak akciğer hastaları şehre tedavi amaçlı yollanmıştır [Малыгин 2004: электрон. Версия]. Çehov'un L. Veselitskaya'ya olan mektubunda işte bu iyileştirici iklimle vurgu yapılırken şehrin altyapısı ve temizliğine dair övgü de esirgenmez: *"Yalta'nın muhteşem bir kanalizasyon sistemi, iyi de bir suyu var ve eğer ki orta halli insanlar için uygun daireler olsaydı, burası Rusya'nın en sağlığa yarayan yeri olurdu, en azından göğüs hastaları için. Yalta'da yaşadıkları için iyileşen çok sayıda veremliden haberim var. ... Yalta Nice'ten daha iyi, ondan kat kat daha temiz"* (П. VIII, 12). Karısına verem başlangıcı tanısı koyulan N. Korobov'a da Kırım'a gitmesi tavsiye edilmiş, Korobov da durum hakkında Çehov'a danışmıştır. Çehov'un Korobov'a yolladığı mektup şehrin panoramasını oluşturmamızda bizlere önemli ipuçları vermektedir: *"Eğer ki güney kıyısında bir yer seçilecekse tercih birçok sebepten ötürü Yalta'dan yana kullanılmalı. Burada iletişim yolları rahat, posta günde iki kez gelip gider, Pazar günü gazeteleri Moskova'dan Salı akşamı geliyor, temizlik iyi bir kanalizasyon sistemi ve sıhhi kontrollerle sağlanıyor ve burası Alupka ya da Gürzüf'te olduğu gibi pis de değil; burada tıbbi yardım almak her zaman mümkün, büyüğe bir kütüphane, okuma salonu, tiyatrosu var ... Buradaki kışın bir zararı dokunmaz. Hastalar burada çabucak iyileşiyorlar"* (П. VIII, 79–80). Ayrıca *"bakterilerin bile uyuduğu, Yelets ya da Kremençug'dan farkı olmayan"* (П. VIII, 16) bu şehrin söz konusu dönemde *"bir tiyatro topluluğu bile yoktur"* (П. VIII, 60).

Çehov için 1899 yılında yaşanan diğer bir önemli hadise ise telif haklarını satmasıdır [Rayfield (пер. Ольга Макарова) 2006: электрон. версия]. Telif haklarıyla alakalı

¹ Söz konusu benzetme Kırım Gazetesi'nde yazmakta olan Tatyana Şevçenko tarafından bir haber başlığında kullanılmıştır: Шевченко Т. От «маленького» Неаполя до «столицы чехотки». URL: <https://gazetacrimea.ru/news/ot-malenkogo-neapolya-do-stolici-chahotki-20678>.

görüşmeleri yolladığı mektup ve telgraflarla Yalta'dan yürütmekte olan Çehov, şehre dair başka bir görüntüyü bu vesileyle bizlere açar: “*Sana Yalta’da bir devlet bankası olmadığını zaten yazmıştım. Parayı Yalta hazinesine Peterburg-Azak Bankası, Uluslararası ya da Devlet bankası aracılığıyla yollamak lazım*” (II. VIII, 65). Bu esnada yazarın şehre gelmesiyle birlikte inşa talimatı verdiği, arabacıların ve Tatarların daha sonra Beyaz Daça olarak adlandıracağı (II. VIII, 286) beyaz renkli evinin yapımına devam edilmektedir. Gerek evle alakalı işleri çekip çevirmesi için işe aldığı Mustafa isimli Türk işçiye, gerekse de taşraya ve insanlarına dair bilgi aktardığını da mektuplarından takip edebilmekteyiz. İkisi de kız kardeşi Mariya’ya yollanan mektupların ilkinde “*Türkler dürüst, sadık insanlar, onları en azından burada öyle sayıyorlar*” (II. VIII, 82) derken, diğerinde ise taşraya özgü dedikoduculuktan hayıflanır: “*Yalta’da herkes birbirinin gönlünü kırıp birbirinin bir sürü dedikodusunu yapıyor. Eserlerimde hep taşrayı hor gördüm, bunun için aferin bana!*” (II. VIII, 109)¹. Öte yandan Kırım’ın tarihinin izleri günlük yaşamda kendisini hissettirmektedir. Dine ait unsurlar kendisine şu şekillerde yer bulur: “*Müezzin sık sık bağırıyor*” [II. VIII, 295] ve “*...Autsk Camisi için 25 rublelik bağışımı iletmenizi rica ediyorum*” (II. VIII, 267). Şehrin gastronomiyle alakalı belli unsurları da Çehov’un mektuplarında sık sık karşımıza çıkar: “*Burada şişesi 30 kopeğe güzel kırmızı şarap var*” (II. VIII, 265). Daha sonrasında L. Mizinova ve kardeşi İvan’a yazdığı mektuplarında da benzeri ifadeler kullanır: “*Buranın müthiş bir beyaz ekmeği ve beyaz koyun peyniri var*” (II. VIII, 273) ve “*...şimdilik sütü bir halledemediler, sütü iğrenç ve pahalı*” (II. VIII, 281).

2. Çehov – Yalta Etkileşimi

Çehov’un Yalta’ya kalıcı olarak gelişi şehri edebi ve sanatsal faaliyetler anlamında da canlandırmıştır. Aynı yıl içerisinde çoğu kez *son klasikler* olarak anılan 19. yüzyıl Rus edebiyatının üç büyük ismi İvan Bunin, Maksim Gorki, Aleksandr Kuprin gibi yazarlar gelmiş [Rayfield (Пер. Ольга Макарова) 2006: электрон. версия], bunun yanı sıra bizzat Çehov tarafından ısrarla davet edilerek Moskova Sanat Tiyatrosu ekibi ile farklı eserleri sergilemek adına anlaşma sağlanmıştır. Anton Çehov şehirde düzenlenecek etkinliklere oyunlar, okumalar hazırlamış, şehrin 1893–1907 yılları arasında faaliyet göstermiş olan *Krımski Kuryer* adlı gazetede yazılar yazmış, hikayelerini yayımlamıştır [“Крымский Курьер”. URL: <http://oldyalta.ru/36-krymskiy-kurer.html>]. Yazarın şehirdeki edebi ve sanatsal faaliyetlere sağladığı katkıyı mektuplar üzerinden takip etmeye çalıştığımızda A. Suvorin’e yollanan mektupta şu ifadelerle rastlarız: “*Burada akademisyen Kondrakov yaşıyor. Şehir heyeti ikimizi de Puşkin Bayramının düzenlenmesi adına komisyona seçti. Boris Godunov’u oynatmak istiyoruz*” (II. VIII, 24).

¹ Burada bize taşranın dedikodusu ve mentalitesine dair bir şeyler söylerken esasında kendi sanatına dair de önemli bir ipucu da vermektedir. Bunun izini direkt olarak eserlerinin kendisinden sürebilmekteyiz. Örneğin Kutudaki Adam adlı hikayenin baş kahramanı Belikov’un taşranın söz konusu dedikoduculuğu yüzünden sürekli telaş ve bir endişe halinde olduğu görülür. Hatta A. Çehov’un Belikov’undan sonra bu endişe halinin, taşranın söz konusu durumunun Fyodor Sologub’un Küçük Şeytan adlı eseriyle birlikte bir absürdlüğe evrilişini izleriz.

Bu bayramda neler sahneleneceğine, neler okunacağına dair bir planı tasarlayanın yanı sıra o planı layıkıyla gerçekleştirebilmek adına bağlantılarını kullanmaktan imtina etmediğini de görüyoruz: “*Lütfen Olga Mihaylovna ile görüş ve şunları söyle: Yalta’da Paskalya Bayramı’nın ikinci ve üçüncü gününde Puşkin Günleri düzenlenecek, bu arada Boris Godunov da sahnelenecek. Olga Mihaylovna Yalta’ya gelip Marina’yı, kocasının da Yalancı Dmitri’yi oynaması mümkün olur mu?*” (II. VIII, 53). Kız kardeşine yolladığı bu mektubun üzerinden çok geçmeden erkek kardeşi İvan’a şunları yazar: “*Sevgili İvan, buradaki Puşkin Günlerini düzenleyecek olan komisyon 26 Mayıs’ta büyümlü fenerle¹ halk için okuma düzenlemeye karar verdi. Moskova’da da benzerleri muhtemelen düzenleneceği için tam olarak neler, hangi resimlerin hazırlandığını, neyin çoktan hazırlanmış olduğunu, büyümlü fenere takılacak resmi kiralık olarak edinip edinemeyeceğimizi yaz*” (II. VIII, 63). Çehov, A. Vişnevski gibi isimlere de ulaşmış, Yalta’da, hatta genel olarak güney bölgesinde tiyatrolar yapmaları adına onları ikna etmeye çalışmıştır.

Konstantin Stanislavski ile birlikte Moskova Sanat Tiyatrosunu kuran V. Nemiroviç-Dançenko’ya yazdığı mektupta göze çarpan bir diğer detay ise Çehov’un Yalta’da sanatsal faaliyetlerle uğraşan insanlara yardım etmesiyle alakalı durumdur: “*Yaltalı bir emprezaryo tiyatro grubunun birkaç gösteriliğine Yalta’ya gelmesi için telgraf çekecek*” (II. VIII, 82). Aynı mektup içerisinde bir aktrisi de kendisine önerdiğini görürüz. Bunun yanı sıra yazdıkları eserlerle kapısını çalan Yalta’daki yazarlara el uzatmaktan imtina etmediği de M. Menşikov’a yolladığı mektupta açıkça görülür: “*Yeni başlayan ve bir süredir yazmakta olan farklı farklı yazarlar bana gelip okumam için yazdıklarını getiriyorlar. Birisi hoşuma gitti, iyi çıktı, ben de yazarına hikayesini ‘Nedelya’ dergisine yollamasını söyledim, ki öyle de yaptı*” (II. VIII, 279). Sadece yazar ve oyunculara değil, bir tüccara da Gorki’nin eserlerinin dükkanına getirilmesi hususunda yardım etmiştir: “*Değerli Aleksey Maksimoviç, Yalta’da, kendi evimdeyim. Sinani² ille de sizi istiyor, ona kitaplarınızı getirin lütfen, kitaplarınıza Yalta’da büyük ilgi var, buna kendim şahidim*” (II. VIII, 251). Çehov’un direkt olarak şehrin kendisine ya da insanlarına yardımları bunlarla da sınırlı değildir. Çünkü söz konusu dönemde herhangi bir akciğer hastalığına sahip olanların yollandığı adres Yalta ve Kırım’ın güney kesimleriydi. Şehre genellikle de veremliler yollanmaktaydı. Ancak iklimi ve havasıyla ünlenen Yalta’nın bir sanatoryumu bile yoktu. Gelen hastalar sığınma evlerinde kötü şartlarda yaşam mücadelesi vermekteydi ve Çehov’un bu meseleden bir hayli rahatsızlık duyduğunu mektuplarından görmekteyiz. Hatta bahse konu sebepten kapısını çalanlar gitgide arttığında bir çağrı

¹ Büyümlü fener, bugün sunum yapmak, bir şeyler izlemek gibi çeşitli amaçlarla kullanılan projektörün ilk hallerinden olarak kabul edilebilir. Belirli görüntü karelerini lenslerden oluşan bir aygıtla duvara yansıtarak çok kişinin o görüntüyü izleyebilmesini mümkün kılan bir alettir. Çehov’un mektupta bahsettiği okuma da gerçekleşmemiştir.

² İsaak Abramoviç Sinani, edebiyatla oldukça ilgili bir tüccardır. Dönemin yazarları, sanatçıları Yalta’ya çeşitli sebeplerle geldikleri zaman Sinani’nin dükkanının adeta bir toplantı salonuna dönüştüğünden bahsedilegelmektedir. Söz konusu dükkan Russkaya İzbuşka adlı dükkandır. Sinani, Çehov’a gelen mektupların ona hızlı ulaştırılması hususunda da yardımcı olmuştur.

metni yazıp tüm Rusya'ya Yalta'nın sesini duyurmaya dahi karar vermiştir. Özellikle Moskvalı şair Yepifanov'un ölümünden sonra şehre bir sanatoryumun inşa edilmesine yönelik mücadelesi başlar: *"Etrafı buraya gelen veremliler sardı; bana gelip benden ricada bulunuyorlar, ne yapacağımı bilmiyorum. Bir çağrı yapmak aklımıza geldi, para toplayacağız, eğer toplayamazsak da Yalta'dan kaçmam gerekecek. Bu çağrıyı bir okuyun ve eğer ki gerekli görürseniz Priazovski Kray'da hiç olmazsa birkaç satır yazın. Bir sanatoryum¹ yapmak istediğimizin altını çiziniz. Rusya'nın onlardan kurtulmak adına buraya fırlatıp attığı veremli yoksulların nasıl yaşadığını bir bilerseniz, bir bilerseniz bunun başlı başına nasıl bir felaket olduğunu! En dehşet verici olansa yalnızlık ve ısıtmayıp da yalnızca insanı iğrendiren kötü battaniyeler..."* (II. VIII, 314–315).

Çehov'un Yalta'ya ve Yaltalılara kattıklarından sonra Yalta'nın Çehov'a ne verdiğini, yazarın hayatına dair söz konusu tarihte Yalta'da neler yaşandığından bahsetmek istiyoruz. Çehov, 1901 yılında evleneceği eşi Olga Knipper ile mektuplaşmaya ilk olarak 1899 yılında ve Yalta'da başlamıştır. Daha öncesinde kendisini tiyatrodan görmüş, beğenmiş olan Çehov, 1 Temmuz 1899'da yolladığı mektupla Olga Knipper'i Yalta'ya davet etmiş, ikili Temmuz ayının ikinci yarısı içerisinde Yalta'da buluşup, birlikte iki hafta geçirmişlerdir. İlişkinin başladığı yeri Yalta olarak kabul etmek gerekir. Çehov, Olga Knipper'e yolladığı önceki mektuplarında daha resmi şekilde mektuplarını sonlandırırken bahse konu buluşma sonrası o resmi ton değişir. 16 Haziran'daki mektubunu *"İzninizle elinizi sıkıyor ve her şeyin gönlünüzce olmasını temenni ediyorum"* (II. VIII, 200) diye bitirirken 3 Eylül'deki mektubunu *"Neyse, kendinize iyi bakın, sevgili aktris, muhteşem kadın, Rab sizi korusun. İki elinizden de öpüyor, ayaklarınıza kadar eğilip sizi selamlıyorum. Beni unutmayın"* (II. VIII, 271) diyerek bitirir. Bunun yanı sıra Çehov'un beş yıllık bir süreyi kapsayan Yalta periyodunun en üretken senesi de bu senedir. *Darboğaz* (В овпаре), *Küçük Köpekli Kadın* (Дама с собачкой), *Vanya Dayı* (Дядя Ваня), *Piskopos* (Архиерей) eserlerini Yalta'da, çalışamamaktan hayıflandığı, evin inşaatıyla ilgilendiği, evini sürekli herhangi bir sebepten gelip giden ziyaretçilerin doldurduğu çok yoğun bir dönemde, 1899 yılında kaleme aldı. *Vanya Dayı* adlı eserin sergilendiği 27 Ekim 1899 tarihinin gecesinde eserinin yakaladığı başarıyı aynı tarihin gecesinde susmayan telefonlardan anladığını da mektupları üzerinden görürüz. (II. VIII, 271)

Sonuç

Anton Çehov'un Yalta periyodu 1898'in Aralık ayından itibaren başlayıp ölümüne kadar devam etmiştir. Bu süre içerisinde çoğunlukla Yalta'da bulunan A. Çehov, şehir için önemli bir figür haline gelmiş, şehre yaptığı katkılarla da Yalta ismiyle özdeşleşir hale gelmiştir. Yalta'daki süreç boyunca kısa sürede günümüzde de bilinegelen dört esere imzasını atmıştır. Bu yıl, yazarın Yalta periyodu içindeki en verimli dönemi olarak göze çarpar. Her ne kadar Olga Knipper ile ilişkisinin onu tiyatrodan 1898 yılında görmesinden sonra ilişkisinin

¹ Çehov, söz konusu sanatoryuma dair M. Gorki gibi ünlü isimlere ve tanıdıklarına ulaşmış, ülke çapında haberin yayılmasını sağlamıştır. Sanatoryum Yavuzlar adıyla daha sonraki senelerde Yalta'da ilk kez kurulmuştur.

başlamış olduğu farklı kaynaklarda geçse de mektuplardan yola çıktığımızda ikilinin birbirleri ile ilk temasının 1899 yılı içerisinde olduğu ortaya çıkarılmıştır.

Литература

1. *Малыгин А.* Русская Ривьера. – Симферополь: Сонат, 2006 [Электрон. версия].
2. *Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова / пер. Макарова О. – М.: Изд-во «Независимая газета», 2006 [Электрон. версия].
3. Старая Ялта // Крымский Курьер. URL: <http://oldyalta.ru/36-krymskiy-kurer.html>.
4. *Шевченко Т.* От «маленького» Неаполя до «столицы чехотки». – 2015. – 8 октября. URL: <https://gazetacrimea.ru/news/ot-malenkogo-neapolya-do-stolici-chahotki-20678>.

ИССЛЕДОВАНИЕ СЕМАНТИКО-ГРАММАТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ ПРЕДЛОГА НА- В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД»

A.P. ÇEHOV'UN "VİŞNE BAHÇESİ"
ADLI ESERİNDE KULLANILAN
"НА" EDATININ SEMANTİK VE DİL BİLGİSİ
YAPISI AÇISINDAN İNCELENMESİ

Чигдем Дадак
(Турция, г. Эрзурума)

Научный руководитель:
д-р филол. наук, доцент
Бахар Демир

Özet

Bu çalışmada farklı anlamların, gramer özelliklerinin belirlenmesi amacıyla, *Anton Pavloviç Çehov'un "Vişne Bahçesi"* adlı eserinde yer alan, İsmın –i hali ve İsmın –de Hali ile birlikte kullanılan "на" (*üzerinde, yüzeyinde, üzerine, yüzeyine*) edatının semantik (*anlambilimsel*) ve dil bilgisi yapısı açısından genel bir incelemesi yapılmaktadır. Çalışmamızın amacı, Rus dilini yabancı dil olarak öğrenen Türk öğrencilerin en çok sorun yaşadıkları Rusça dil bilgisi yapılarından birisi olan "на" edatını kullanım şekilleri ve genel özellikleriyle birlikte ele almak ve bu konuda öğrencilere yardımcı olabilecek bir kaynak ortaya koymaktır. Bu amaçla çalışmamızda *A. P. Çehov'un "Vişne Bahçesi"* adlı eserinde bulunan "на" edatının genel yapısının birtakım özellikleri detaylı bir şekilde incelenecek, Rusça ve Türkçe diyaloglarla kıyaslamalı olarak ele alınacaktır. Bu bağlamda Türkçe ve Rusça kaynaklar kapsamlı bir şekilde araştırılmış, incelenmiştir. Yerli ve yabancı edebiyat eserleri, dilbilimi kitapları, ansiklopediler, sözlükler, vb. kaynaklardan faydalanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anton Pavloviç Çehov, Vişne Bahçesi, Dilbilim, "на" edatı, Semantik, Dil bilgisi.

Abstract

This work is devoted to the study of the semantic and grammatical structure of the preposition “on” in the accusative and prepositional cases in the play by A.P. Chekhov “*The Cherry Orchard*” with the aim of revealing the volume of different semantic meanings, as well as the grammatical features of the preposition, found in the play “*The Cherry Orchard*”. The purpose of our study, to handle with usage patterns, with general properties and with the examples, the subject of the preposition “on” which is one of the most experienced Russian grammar structure problem for Turkish students learning Russian as a foreign language and put forward a resource that can help students. For this purpose, in our study, some characteristics of the general structure of the preposition “on” in A.P. Chekhov’s “*The Cherry Orchard*” will be examined in detail and will be discussed in comparison with Russian and Turkish dialogues. In this context, Turkish and Russian sources have been checked, analyzed comprehensively. We have benefited from the sources, as domestic and foreign literary works, linguistic books, encyclopedias, dictionaries, etc. As a result, increasing the meaning intervals of prepositions used in literary works will be useful for those who learn and want to learn Russian.

Keywords: Anton Pavlovich Chekhov, The Cherry Orchard, Linguistics, Preposition “on”, Semantics, Grammar.

Giriş

Anton Pavloviç Çehov, *Rus oyun ve kısa öykü* alanında tarihteki en büyük yazarlar arasında yer almaktadır. «Лебединая песня» / *Kuğunun Şarkısı* (1887), «Степь» / *Bozkır* (1888) «Чайка» / *Martı* (1895), «Дядя Ваня» / *Vanya Dayı* (1899), «Дама с собачкой» / *Küçük Köpekli Kadın* (1899), «Три Сестры» / *Üç Kız kardeş* (1900), «Вишнёвый сад» / *Vişne Bahçesi* (1903–1904), vb. ünlü eserlerin yazarıdır. [Komarov 1996: elektronik versiyon] “*Martı*”, “*Vanya Dayı*”, “*Üç Kız kardeş*” ve “*Vişne Bahçesi*” gibi *dramaturjiler* Sanat Tiyatrosu’nun en iyi yönlerinin geliştirilmesine yardımcı olan başlıca Çehov yapıtlarıdır [Kozhukhova, Sannikova 2009: 125]. Çehov’un tüm eserlerinin günümüzde dahi önemli bir yere sahip olmasının başlıca sebebi; insanların gerçek hayatta birbirlerine nasıl davrandıkları ve birbirleriyle nasıl iletişim kurduklarına dair “*gerçekçiliği*” doğru bir şekilde ifade ederek sahneye dönüştürmesidir. Bu yönüyle Çehov yaşamı olduğu gibi, tüm doğallığıyla yansıtmıştır. [Minkultura Rassii 2013: elektronik versiyon]

Yazarın en önemli eserlerinden birisi olan “*Vişne Bahçesi*”, 17 Ocak 1904 tarihinden itibaren dünyanın her yerinde birçok kez sergilenmiştir. Bu eserinde Çehov, Rusya’nın tarihini ve sıradan insanların hayatlarını basit bir hikaye şeklinde yansıtmıştır. Vişne Bahçesi, yazar tarafından dramdan ziyade “*komedyâ*” hatta yer yer *fars*¹ olarak tanımlanmaktadır.

¹ Fars – (Güldürü) Düşünceden çok göze ve duylara yönelen, hareketlerden ve nükterden çıkan bir oyundur. Vurguyu, kişiyi karikatürleştirerek ve olayları abartarak elde edilir.

Vişne Bahçesi eserinde Çehov'un dili oldukça sadedir. Eserde sıradan olayların altında bile gizli ifadeler kullanan Çehov, *herhangi bir zaman diliminde kullanmış olduğu doğal söylemler, mecazi anlatımlar ve ironi yüklü ifadelerle* dikkat çekmektedir.

İsmin hallerinden İsmi -i Hali ve İsmi -de Hali ile birlikte kullanılan “**на**” (*üzerinde, yüzeyinde, üzerine, yüzeyine*) edatı çalışmamızın temel konusunu oluşturmaktadır. “**Обстоятельство**” (belirteç), eylemin nitel, nicel, koşulsal, vb. özelliklerini ifade eden cümlelerin ikinci dereceden ögesidir. [Kasatkin 2004: 238] Çağdaş Rus Dili'nde edatlarla ifade edilen başlıca belirteç türleri şöyledir; *yer belirteci, zaman belirteci, sebep-sonuç belirteci, amaç belirteci, koşul belirteci, ölçü ve derece belirteci, vb.* [Vinogradov 1986: 520]

“*Vişne Bahçesi*” adlı eserde kullanılan “**на**” edatını belirtmiş olduğumuz belirteç türleri nezdinde semantik ve dil bilgisi yapısı açısından *Rusça – Türkçe diyaloglarla birlikte* şu şekilde inceleyebiliriz.

1. **Лопехин:** *На сколько* же это опоздал поезд? *Часа на два*, по крайней мере. (*Зевает и потягивается.*) Я-то хорош, какого дурака сваял! Нарочно приехал сюда, чтобы *на станции* встретить, и вдруг проспал... Сидя уснул. Досада... Хоть бы ты меня разбудила. (С. XIII, 197)

Lopahin: Tren acaba *kaç saat* geç kaldı? En az *iki saat geç kalmış olmalı.* (*Esneyip, gerinerek.*) Benimki de aptallık doğrusu! Sen kalk, sırf onları *istasyonda* karşılayabilmek için buralara kadar gel, ondan sonra da koltukta uyuya kal. Hay aksi! En azından sen beni uyandırsaydın!

2. **Епихов:** Если, допустим, я ошибаюсь, тогда зачем же сегодня утром я просыпаюсь, к примеру сказать, гляжу, а у меня *на груди* страшной величины паук... Вот такой. (С. XIII, 216)

Yepihodov: Farz edelim ki ben yanılıyorum, o halde bu sabah uyandığımda *göğsümün orta yerinde* oturmuş korkunç irilikte bir örümcek görmeme ne dersiniz! Hem de bu kadar!

Яша: Приятно выкурить сигару *на чистом воздухе...* (*Прислушивается.*) Сюда идут... (С. XIII, 217)

Yaşa: *Temiz havada* puro tütürmek ne güzel oluyormuş (*Kulak verir.*) Gelenler var.

Лопехин: Теперь он только чай пьет *на балконе*, но ведь может случиться, что *на своей одной десятине* он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным... (С. XIII, 206)

Lopahin: Bu yazlıkçı şimdilik, balkonunda oturup çayını içmekten başka bir şey yapmıyor, ama *yaşının belli bir döneminde*, payına düşen toprağı işlemeye başlarsa, o zaman sizin vişne bahçesi mutluluğa, zenginliğe ve refaha kavuşur...

- “*на сколько*” – (Ne kadar?), *часа на два* – (iki saat) sözcük öbeklerinde kullanılan “**на**” edatı bir *zaman belirteci* olarak, her hangi bir normun aşılması, sınırlandırılması veya elde edilememesi anlamına gelen fiille birlikte kullanılmaktadır.

- “**на станции**” – (istasyonda) , “**у меня на груди**” (göğsümün orta yerinde) , “**на чистом воздухе**” (temiz havada) ve **на балконе** (balkonda) sözcük öbeklerinde ise kişi veya nesnenin nerede olduğunu ya da eylemin nerede gerçekleştiğini ifade etmek, diğer bir deyişle, bir olayın, eylemin veya hareketin gerçekleştiği yeri gösteren herhangi bir nesnenin yüzeyini, alanını belirtilmek için kullanılmaktadır.
 - “**на своей одной десятине**” (yaşının belli bir döneminde) sözcük öbeğinde “**на**” edatı bir **zaman belirteci** olarak, bir olayın, eylemin ve hareketin gerçekleştirildiği veya gerçekleştirileceği süre zarfını belirtmek için kullanılmaktadır.
3. **Раневская:** А Варя по-прежнему все такая же, **на монашку похожа**. (С. XIII, 199)
Ranevskaya: Varya hiç mi hiç değişmez, yine öyle eskisi gibi, **tıpkı bir rahibeye benziyor**.
- “**на монашку похожа**” (Tıpkı bir rahibeye benziyor.) cümlesinde kullanılan “**на**” edatı “**походить**” (benzetmek) , “**быть похожим**”(andırmak) gibi fiillerle birlikte, her hangi bir kişiyle veya bir şeyle benzerliği olan bir nesneyi, şahsı ya da olayı belirtmek için kullanılmaktadır. **Benzerlik ilişkisi** görülmektedir.
4. **Аня:** Выхала я **на Страстной неделе**, тогда было холодно. (С. XIII, 201)
Аня: Buradan **Бüyük Perhiz’de** yola çıkmıştım. Çok soğuk vardı hani...
- “**на Страстной неделе**” (Büyük Perhiz’de) sözcük öbeğinde “**на**” edatı bir zaman belirteci olarak eylemin gerçekleştiği sürecin belirtildiği **bayram, tatil isimleri veya unutulmayan günlerle** birlikte kullanılmaktadır.
5. **Варя:** Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а **на самом деле** ничего нет, все как сон... (С. XIII, 201)
Варя: Herkes bizim evliliğimizden söz ediyor, herkes bizi kutluyor. **Aslında** ortada olan bir şey yok. Her şey rüya gibi...
- Раневская:** Ну... Тысяч десять–пятнадцать, и **на том спасибо**. (С. XIII, 219)
Ranevskaya: Hadi, canım. En çok on, on beş bin. **Buna bile şükürler olsun!**
- “**на самом деле**” (aslında) , “**на том спасибо**” (Buna bile şükürler olsun!) sözcük ve sözcük öbekleriyle birlikte kullanılan “**на**” edatı herhangi bir **eylemin temeli olan nesneyi belirtmek için** kullanılmaktadır.
6. **Аня (печально):** Это мама купила. (Идет в свою комнату, говорит весело, по-детски.) А в Париже я **на воздушном шаре летала!** ... (С. XIII, 201)
Аня: (hüzünle) Annem aldı bunu bana. (Odasına giderken neşeli, çocuksu bir ses tonuyla konuşarak) “Paris’teyken **balona bindim** ben!” der.
- “**на воздушном шаре летала!**” (Balona bindim. / Balonla seyahat ettim.) cümlesinde “**на**” edatı “**Как?**” (Nasıl?) , “**На чём?**” (Ne ile?) sorularına cevap vererek, herhangi bir kara, deniz, hava ulaşım aracıyla seyahat etme, gitme eylemleriyle birlikte kullanılmaktadır.

7. – Далеко за садом пастух играет **на свирели**. (С. XIII, 214)
Uzaklarda, vişne bahçesinin ötelerinde bir çobanın **kaval çaldığı** duyulur.
Епиходов: Как приятно играть **на мандолине**! (С. XIII, 215)
Yerihodov: **Mandolin çalmak** ne kadar da hoş!
 - “**играть на свирели**” (kaval çalmak) ve “**играть на мандолине**” (mandolin çalmak) sözcük öbeklerinde “**на**” edatı her hangi bir enstrüman çalınması durumunda, **eylem aracının belirtilmesinde kullanılır ve bu araç aynı zamanda bir yüzeyi veya eylemi göstermenin bir yoludur**.
8. **Лопахин:** Мне сейчас, в пятом часу утра, в Харькове ехать. Такая досада! Хотелось **поглядеть на вас**, поговорить... (С. XIII, 204)
Lorahin: Şu an, sabahın beşinde Harkov’a hareket etmem gerekiyor. Ama ne aksilik!
Size doya doya bakmak, sizinle oturup konuşmak istedim oysa.
 - “**поглядеть на кого – на что**” (birisine veya bir şeye uzun uzun bakmak) “**смотреть на кого – на что**” (birisine veya bir şeye bakmak) fiilleri birisinin herhangi bir şekilde birilerine veya bir şeylere baktığı durumlarda, bu kişinin birisiyle ya da bir şeye ilgili olduğu anlamına gelmektedir. Bu bağlamda “**поглядеть на вас**” (size doya doya bakmak) sözcük öbeğinde kullanılan “**поглядеть**” (doya doya bakmak) fiili beraberinde “**на**” edatının kullanımını gerektiren bir fiildir.
9. **Лопахин:** Вам уже известно, вишневый сад ваш продается за долги, **на двадцать второе августа** назначены торги. (С. XIII, 205)
Lorahin: Bildiğiniz üzere, ipotek borcunuzu karşılayabilmeniz için vişne bahçeniz satılığa çıkarıldı. Satış tarihi olarak **Ağustosun yirmi ikisi** belirlendi.
Епиходов: Я желаю побеспокоить вас, Авдотья Федоровна, **на пару слов**. (С. XIII, 217)
Yerihodov: (Dunyaşa’ya) “**Sizi bir dakika rahatsız edebilir miyim?**” der.
 - “**на двадцать второе августа**” (Ağustosun yirmi ikisi) ve “**на пару слов**” (bir dakika / bir kelime için) sözcük öbeklerinde “**на**” edatı **zaman belirteci olarak** bir şeylerin başladığı veya gerçekleşmesi gereken periyodu, süreci ifade etmek ve zaman içerisinde belirli bir noktaya doğru yönelimden bahsetmek için kullanılmaktadır. **На что?** – “**на пару слов**” (birkaç kelime için) kalıplaşmış bir sözcük öbeğidir.
10. **Яша:** Идите домой, будто ходили на реку купаться, идите этой дорожкой, а то встретятся и подумают про меня, будто я с вами **на свидании**. Терпеть этого не могу. (С. XIII, 217)
Yaşa: Eve doğru gidin, ırmakta yıkanmışsınız da, dönüyormuşsunuz gibi yapın. Şu patikadan gidin de görmesinler, yoksa sizinle **buluştuğumu** sanırlar. Böyle şeylere dayanamıyorum.

- “**на свидании**” (görüşmede / buluşmada) sözcük öbeğiyle birlikte kullanılan “**на**” edatı yer **belirteci olarak** bir alan, bir eylem yeri ve eyleme katılım, **herhangi bir etkinlikte aktif veya pasif biçimde var olma** anlamına gelmektedir.
11. **Лопухин:** И вишневый сад, и землю необходимо отдать в аренду под дачи, сделать это теперь же, поскорее, – аукцион **на носу!** Поймите! (С. XIII, 219)
Lopuhin: Vişne bahçesiyle toprakların geri kalan bölümünü, yazlık olarak kiraya vermelisiniz. Hem de vakit geçirmeden yapmalısınız bu işi, derhal! Müzayede (*açık arttırma*) **geldi çattı!** Anlamaya çalışın!
- “**Аукцион на носу!**” (Müzayede geldi çattı! / Müzayede çok yakın zamanda gerçekleşecek.) cümlesinde “**на**” edatı **mecazi anlam ifade eden bir deyim olarak** kullanılmıştır. Çok yakın bir süreç içerisinde gerçekleşecek durumdan bahsedilmektedir.
12. **Раневская:** Муж мой умер от шампанского, – он страшно пил, – и, **на несчастье**, я полюбила другого, сошлась... (С. XIII, 220)
Ranevskaya: Eşim şampanya yüzünden vefat etti. Çok fazla içerdi ve ben de **şanssızlığım**ta gönlümü bir başkasına kaptırarak bir araya geldim.
- “**на несчастье, на беду**” (şanssızlığım) sözcük öbeğinde “**на**” edatı herhangi bir eylemin, durumun duygusal bir değerlendirmesini ifade eden kelimelerle birlikte, **bu eylem veya olayın sonuçlarını ve aynı zamanda iç amacını belirtmek için** kullanılmaktadır.
13. **Прохожий:** Брат мой, страдающий брат... выдь **на Волгу**, чей стон... (С. XIII, 226)
Yolcu: Kardeşim benim, ey mustarip kardeşim... Gel inleyen **Volga'ya!**
- “**на Волгу**” (Volga'ya) sözcüğünde “**на**” edatı bir nesneyi veya bir kişiyi bazı eylemlerin yönlendirdiği bir yer olarak belirtmek için **nehir isimleriyle birlikte** kullanılmaktadır.
 - Bununla birlikte, “**Выдь на Волгу, чей стон**” (Gel inleyen Volga'ya!) cümlesinde kullanılan “**выдь**” (Gel!, Çık!) emir kipli fiili beraberinde “**на**” edatının kullanımını gerektiren bir fiildir.
14. **Фирс:** Нездоровится. Прежде у нас **на балах** танцевали генералы, бароны, адмиралы... (С. XIII, 235)
Firs: Hiç iyi değilim. Eskiden bizim **balolarda** hep baronlar, generaller, amiraller dans ederlerdi...
- “**на балах**” (balolarda) sözcük öbeğinde “**на**” edatı **her hangi bir olay veya niteliğin oluş alanı veya zamanını art arda belirten kelimelerle birlikte, kapalı alanlarda gerçekleşen** eylemleri belirtmek için kullanılmaktadır. Örneğin; “**на экзамене**” (sınavda) , “**на концерте**” (konserde), vb.
15. **Фирс:** Пальто **на нем** легкое, демисезон, того гляди, простудится. Эх, молодозелено! (С. XIII, 236)

Firs: *Üzerinde* ince, mevsimlik bir palto var. Dikkat et üşütürsün! Ah şu gençlik, ah şu delikanlılık!

- “**на нем**” (üzerinde) sözcük öbeğinde “**на**” edatı bir *yer belirteci olarak* herhangi bir nesnenin veya şahsın, bulunulan veya bir şeylerin ortaya çıktığı yer olan yüzeyler, alanlar olarak ifade edilmesi için kullanılmaktadır.

16. Раневская: *У меня сегодня тяжело на душе*, вы не можете себе представить. (С. XIII, 234)

Ranevskaya: Bugün o kadar *kötüyüm ki*, bilemezsiniz!

- “*У меня сегодня тяжело на душе*” (Bugün o kadar kötüyüm ki! / Üzerimde bir ağırlık var.) cümlesinde “**на**” edatı mecazi olarak, herhangi bir duygu (*ruhsal durum*) birikiminin dışa vurulması için tasarlanan bir nesneyi ifade etmek için kullanılmaktadır.

17. Шарлотта Ивановна в белом платье, очень худая, стянутая, *с лорнеткой на поясе* проходит через сцену. (С. XIII, 208)

Sımsıkı beyaz elbisesi içerisinde çok zayıf olan Şarlotta Ivanovna, *beline takılı saplı gözlüğüyle* (*lorgnette*) sahneden geçer.

- “*с лорнеткой на поясе*” (beline takılı saplı gözlüğüyle) sözcük öbeğinde “**на**” edatı bir olayın, eylemin veya hareketin gerçekleştiği yeri gösteren söz konusu bir şeylerin üzerinde herhangi bir cismin takılı olması durumunda kullanılmaktadır.

18. Раневская: *Это камень на моей шее, я иду с ним на дно*, но я люблю этот камень и жить без него не могу. (С. XIII, 234)

Ranevskaya: Sanki *boynuma bağlanmış* bir taş, beni *dibe doğru* çekiyor hep ama ben bu taşı seviyorum ve onsuz yaşayamam.

- “*Это камень на моей шее*” (Sanki boynuma bağlanmış bir taş.) cümlesinde “**на**” edatı *gerçek anlamda* bir *yer belirteci olarak* herhangi bir olayın, eylemin veya hareketin gerçekleştiği yeri gösteren bir nesnenin *yüzeyi veya alanı, mecazi anlamda* ise yaşanılan süreç içerisinde ömür boyunca ondan hiçbir zaman uzaklaşamayacak bir yük anlamında kullanılmıştır.
- “*я иду с ним на дно*” (Beni dibe doğru çekiyor. / Onunla birlikte dibe batıyorum.) cümlesinde “**на**” edatı *gerçek anlamda* bir nesneyi veya bir kişiyi bazı eylemlerin yönlendirdiği bir yer olarak belirtmek için, *mecazi anlamda* ise herhangi bir işte çok kötü duruma düşülmesi, dibe vurulması ve kaybedecek hiçbir şeyin kalmaması anlamında kullanılmıştır.

Сонuç

Çalışmamızda usta yazarın “*Vişne Bahçesi*” adlı eserinde kullanılan *polisemik* (*çokanlamlı*) bir edat olarak nitelendirilen “**на**” edatı ele alınmıştır. Öncelikle eserde “**на**” edatını içerisinde barındıran Rusça tümceler belirlenmiş, Türkçe karşılıkları verilmiş, edatın anlam analizi yapılmış, anlamsal bağlantılar ve edatlar kategorisindeki

ilişkilerin genel yapısı açıklanmıştır. Daha sonra eserde kullanılan “**на**” edatı *yer, zaman, nitelik, nicelik, neden, amaç, koşul, hareket, vb.* bildiren belirteç kategorileri yönünden incelenmiştir.

Son olarak ise çalışmamızda adı geçen eserdeki tümcelerde yer alan “**на**” edatının *semantik (anlambilimsel)* ve *dil bilgisi yapısı açısından* genel bir incelemesi yapılmıştır. Böylelikle “**на**” edatının genel yapısının birtakım özellikleri vurgulanmıştır. Sonuç olarak, edebi eserlerde kullanılan edatların anlam aralıklarının çoğaltılması Rusça öğrenenler ve öğrenmek isteyenler için faydalı bir kaynak olacaktır.

Литература

1. *Ahmanova O.S. Slovar Lingvisticheskoy Terminov.* – M.: Sovetskaya Entshiklopediya, 1966.
2. *Aksan D. Anlambilim.* – Ankara: Engin Yayın Evi (4.Basım), 2009.
3. *Dal V. Tolkoviy Slovar Zhivogo Velikorusskogo Yazıka. T. II).* – M.: Gos. Izd-vo In. i Nats. Slovary, 1956.
4. *Demir B. Aiupova Svetlana. Çağdaş Rus Dili – Morfoloji I. Bölüm (1.Baskı).* – Erzurum: Fenomen Yayınları, 2015.
5. *Kasatkin L.L. Sovremenniy Russkiy Yazık: slovar-spravochnik.* – M.: Prosvesheniye, 2004.
6. *Korkmaz Z. Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi (4.Baskı).* – Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2014.
7. *Kozhukhova N.Y., Sannikova A.V. Zhizn i tvorchestvo Antona Pavloviça Çehova.* – Minsk: BGMU, 2009.
8. *Ojegov S.İ. Slovar Russkogo Yazıka. M.: Russkiy yazık, 1985.*
9. *Özgül M. Çağdaşlarının Anılarıyla Anton Çehov.* – İstanbul: Cem Yayınevi 1. Basım, 2002.
10. *Slovar Russkogo Yazıka / pod. red. Yevgenyeva A.P.* – M.: Russkiy Yazık, 1986.
11. *Türkçe Sözlük.* – Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, (11.Baskı), 2011.
12. *Vinogradov V.V. Russkiy Yazık. Grammaticheskoye ucheniye o slove.* – M.: 1986.
13. *Zherebilo T.V. Slovar Lingvisticheskoy Terminov: izd. 5-e ispr. i dopolnen.* – Nazran: Filigrim, 2010.
14. *Словари и энциклопедии на Академике. URL: <https://dic.academic.ru/>.*
15. *Чехов Антон Павлович – биография писателя, личная ... URL: <https://www.culture.ru/persons/8209/anton-chekhov>.*

**АНАЛИЗ СЕМАНТИКО-ГРАММАТИЧЕСКИХ
ОСОБЕННОСТЕЙ ГЛАГОЛОВ
НЕСОВЕРШЕННОГО И СОВЕРШЕННОГО ВИДА
В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА
«ТОЛСТЫЙ И ТОНКИЙ»**

Озлем Унсал
(Турция, г. Эрзурум)

**A.P. ÇEHOV'UN "ŞİŞMAN VE ZAYIF"
ADLI ÖYKÜSÜNDEKİ BİTMEMİŞ VE BİTMİŞ
GÖRÜNÜŞLÜ FİİLLERİN
SEMANTİK-DİL BİLGİSEL ÖZELLİKLERİ
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Научный руководитель:
д-р филол. наук, доцент
Бахар Демир

Аннотация

Данная статья посвящена анализу использования глаголов несовершенного и совершенного вида в рассказе А.П. Чехова «Толстый и тонкий». Целью статьи является выявление и анализ семантико-грамматических особенностей глаголов несовершенного и совершенного вида, используемых писателем в рассказе.

Ключевые слова: А.П. Чехов, «Толстый и тонкий», глагол несовершенного вида, глагол совершенного вида.

Özet

Bu çalışmada A. P. Çehov'un "Şişman ve Zayıf" adlı öyküsünde yer alan bitmemiş ve bitmiş görünüşlü fiillerin kullanım biçimleri incelenecektir. Çalışmanın amacı, öyküde yazar tarafından kullanılan bitmemiş ve bitmiş görünüşlü fiillerin semantik-dil bilgisel özelliklerinin belirlenmesi ve bunların analiz edilmesidir.

Anahtar Kelimeler: A. P. Çehov, "Şişman ve Zayıf", bitmemiş görünüşlü fiil, bitmiş görünüşlü fiil.

Giriş

Öykü türüne getirdiği yenilikler, kendine has dili ve üslubu ile tüm dünyada kısa öykünün ustası olarak anılan A. P. Çehov'un "Şişman ve Zayıf" adlı öyküsü, konusunun yanı sıra kelimelerin müthiş uyumu ile de dikkat çeken eserlerinden biri olarak karşımıza çıkar. 1883 yılında yazdığı öykü, uzun zaman sonra istasyonda karşılaşan iki eski dostun yaşadıkları samimi sevincin, birbirlerinin rütbelerini öğrendikten sonra birinin diğerinin önünde küçük düşürücü bir hale bürünmesi ve saygıdan eğilip bükülmesiyle sona erişini anlatmaktadır. Çehov'un sanatının temelinde hümanizm vardır, bu nedenle onun sanatı sadece Rus toplumu değil tüm insanlık için anlaşılır bir özellik taşır [Kozhukhova, Sannikova 2009: 3]. Dönem insanların arasındaki sosyal eşitsizliği vurgulayan bu eserin belirtilen özellik açısından okuyucular için anlaşılır bir içeriğe sahip olduğu söylenebilir.

Novikov [1988: 139], öykünün iki karakteri şişman ve zayıfın fiilen sadece memuriyetin ötesine geçen geniş bir sosyal genellemenin tipleri olduğunu, memurların bilinçli olarak soy isimleri ile değil, onların bürokratik ve dış görünüş özelliklerini mükemmel ölçüde yansıtan şişman ve zayıf kelimeleriyle betimlendiğini belirtir. Tam da burada öyküdeki iki karakteri betimleyen diğer kelimelerin müthiş özellikteki uyumundan da bahsedilebilir. Yazarı “kısa öykü ustası” yapan yeteneklerinden biri de, kendine has üslubu çerçevesinde karakterlerle onları betimleyen kelimeleri okuyucuya mükemmel bir ahenk içinde sunmuş olmasıdır. Bu bağlamda çalışmamızda, yazarın öyküsündeki bitmemiş ve bitmiş görünümlü fiillerin semantik-dil bilgisel özelliklerini incelemeyi amaçladık. İncelemeye geçmeden önce Rusçada görünüş kategorisinin dilbilgisi içindeki yerini kısaca değerlendirelim.

Dilbilimin bir dalı olarak aspektolojinin inceleme alanına giren görünüş kategorisi, dilbilgisinin en karmaşık kategorilerinden biridir [Lekant 2007: 311]. En sade tanımıyla eylemin akışındaki farklılıkları ifade eden kategori “görünüş kategorisi” (*категория вида*) olarak adlandırılır. Rusçada eylemin iki çeşit görünüşü vardır: Bitmiş görünümlü (*совершенный вид*) ve bitmemiş görünümlü (*несовершенный вид*) fiiller. Rusçada bitmemiş ve bitmiş görünümlü fiiller, ön ek, son ek gibi oluşum biçimleri, genel ve özel kullanım alanları, süreç-güncellik-sonuç, vb. olguları açısından semantik özellikleri ile ön plana çıkar. Bu bağlamda görünüş kategorisine yönelik detaylandırılmış bilimsel çalışmaların birçoğunda fiillerin sahip olduğu semantik özelliklerin incelendiği de görülür. Rusçada bitmiş ve bitmemiş görünümlü fiiller semantik açıdan genel özelliklere sahip olduğu gibi birtakım belirleyici spesifik/kendine has özelliklere de sahiptir. Ancak görünüş kategorisi belirtildiği üzere dilbilgisinin en karmaşık konuları arasında gösterilir, bu nedenle de fiillerin sahip olduğu spesifik özellikler daha çok ön plana çıkar. Buna ek olarak görünüş kategorisinin semantik bir takım işaretleri de bulunur. Bondarko’ya göre [1971: 11], görünüş kategorisinin semantik içeriği, kategoriye ait fiillerin işlevsel gerekliliklerinin toplamı, onların semantik potansiyelidir. Bu bağlamda eylemin bütünlüğü (*целостность*), sıralı meydana gelişi (*последовательность*) çoğunlukla bitmiş görünümlü fiillere özgü iken, süreçsellik (*процессность*), eş zamanlılık (*одновременность*) ise bitmemiş görünümlü fiillere özgü işaretlerdir. Bunların dışında sınırlandırılmışlık (*локализованность*), uzunluk (*длительность*), ani meydana geliş (*внезапное наступление факта*) olarak adlandırılan diğer semantik işaretlerin ise her iki kategori türünde de söz dizimsel ve leksik gibi bir takım özelliklere dayalı olarak kullanımı sınırlı ya da olası özellikler olduğu söylenebilir [Detaylı bilgi için bkz. Bondarko 1971: 11–21]. Belirtildiği gibi bitmemiş ve bitmiş görünümlü fiillerin kendine has birtakım özel anlamları da mevcuttur. Bitmemiş ve bitmiş görünümlü fiillerin anlamsal özellikleri denildiği zaman, hem bu fiillere ait belirli metin içi koşulları karşılayan “spesifik/özel/kendine has anlam” (*частновидовые значения*) hem de kategorideki tüm fiillere bütün kullanım biçimleri için atfedilebilen “genel” ya da “değişmez” anlam kavramları anlaşılır [Zaliznyak, Shmelev 2000: 18]. Kısaca değerlendirdiğimiz belirtilen kategoriye yönelik “Şişman ve Zayıf” adlı öykü incelememizde aşağıda her iki görünüş türüne ait bildirme

kipindeki fiillerin oluşum şekilleri, yansıttıkları eylemlerin temel biçimleri ve özel anlamlarını öyküden vereceğimiz örneklerle (C. II, 250, 251) açıklamaya çalışacağız.

1. Bitmemiş ve Bitmiş Görünümlü Fiillerin Oluşum Şekilleri

Rusçada bir fiilin görünüş kategorisi içinde bitmemiş ya da bitmiş özellikli olup olmadığını anlamının bir takım işaretleri vardır. Görünüş kategorisi içinde fiilleri ayırt etmeye yardımcı olan bu işaretler “dil bilgisel göstergeler/gösterenler” olarak karşımıza çıkar. Shelyakin, Rusçada her iki görünüş türü açısından da tek sayılabilecek, düzenli gösterenlerin olmadığını vurgular ve dil bilgisel gösterenleri şu şekilde sıralar: kelime oluşturuşu ön ekler (*словообразовательные приставки*), kelime oluşturuşu son ekler (*словообразовательные суффиксы*), kökte meydana gelen değışiklik (*чередование в корне*), vurgu yerinde değışiklik (*перемещение ударения*), değışik biçimlenme (*супплетивизм*). Öyküde ağırlıklı olarak ön ekli bitmiş görünümlü, ön eksiz bitmemiş görünümlü ve kök değışikli fiiller yer almaktadır:

Нафанаил немного **подумал** и **спрятался** за спину отца. (Nafanail biraz düşündü ve babasının arkasına saklandı): Kelime oluşturuşu **по-**, **с-** ön ekleri

Приятели тpоекpатно **облобызались** и **устpемили** друг на друга глаза, полные слез. (İki arkadaş üç kez birbirini öptü ve gözyaşlarıyla dolu gözlerini birbirlerine çevirdi.): Kelime oluşturuşu **об-**, **у-** ön ekleri.

В гимназии вместе учились (Liseyi birlikte okudular): Ön eksiz bitmemiş görünümlü.

– Ну, как живёшь, друг? – **спросил** толстый, восторженно глядя на друга (Nasılsın, arkadaşım? Diye sordu şişman, arkadaşına hayran hayran bakarak): kökte meydana gelen değışiklik: **с-** ön ek, **-прос-** kök, bitmemiş görünümlü hali спрашивать, **с-** ön ek **-праш-** kök.

Öyküde **-ну** son ekli (suffixs) ve değışik biçimlenmiş fiillerin kullanımının ise daha nadir olduğu görülür:

Жена улы**бну**лась. (Karısı güldü.): **-ну-** son eki (suffixs)

– Откуда ты **взялся**? (Nereden çıktın sen?): Деğışik biçimlenme (вязься-бpаться)

Tablo 1

ÖYKÜDEKİ BİTMİŞ VE BİTMEMİŞ GÖRÜNÜŞLÜ FİİLLERİN OLUŞUM ŞEKİLLERİ

Bitmiş Görünümlü Fiiller	
I	
Ön ek alanlar	победать, выйти, воскликнуть, начать, облобызаться, прожечь, спрятаться, устремить, подумать, спросить, дослужиться, побледнеть, окаманеть, искривиться, посыпаться, съежиться, сгорбиться, сузиться, поморщиться, вытянуться, застегнуть, захихикать, стошнить, уронить
-ну son ekini (suffixs) alanlar	улы бну ться, шарк ну ть, восклик ну ть, вытя ну ться, застег ну ть

Tablo 1

I	
Kökte meydana gelen değişiklik	снять (нсв-снимать), встретиться (нсв-встречаться), изумиться (нсв-изумляться), воскликнуть (нсв-восклицать), начать (нсв-начинать), устремить (нсв-устремлять), спросить (нсв-спрашивать), искривиться (нсв-искривляться), сузиться (нсв-сужаться)
Değişik biçimlenme	взяться (нсв-браться), стать (нсв-становиться), сказать (нсв-говорить)
Bitmemiş Görünüşlü Fiiller	
Ön ekli bitmiş fiilden son ek yardımı ile oluşan fiiller	выглядывать (св-выглянуть)
Ön eksiz bitmemiş fiiller	лосниться, пахнуть, учиться, продолжать, дразнить, любить, служить, казаться, видеть, помнить, бояться, жить, служить, иметь, дать, делать, продать, брать, понимать, пробавляться, знать, поднимать

2. Eylemin Temel Biçimleri

Rusçada eylemin süreciyle (gerçekleşmenin herhangi bir anı, ifade yoğunluğu, içsel bölünüm) ilgili anlamları ifade eden ve görünüş kategorisiyle etkileşimde olan leksik-dil bilgisel kategoriye eylemin biçimi (*способ глагольного действия*) denir [Rozental, Telenkova 2008: 522]. Eylemin yaygın olarak ifade edilen karakterize edilmiş (*характеризованные способы действия*) ve karakterize edilmemiş (*нехарактеризованные способы действия*) olmak üzere iki biçimi vardır. Bondarko, çalışmasında Maslov'un da kullandığı üçüncü/ara biçimden bahseder ve bu grubun düzensiz karakterize edilmiş (*непоследовательно характеризованные способы действия*) biçim olarak adlandırıldığını belirtir [Bondarko, Bulanin 1967: 14]. Bu üç grup eylemin çeşitli şekillerini belirten alt gruplara ayrılmaktadır. İncelediğimiz öykü kısa bir içeriğe sahip olsa da tüm bitmiş ve bitmemiş görünüşlü fiillere ait eylem biçimlerini aktarmak zor olacağından alt grupları birkaç örnek üzerinden değerlendirmeyi uygun bulduk. İnceleme Bondarko'nun [Bondarko, Bulanin 1967: 14-28] sınıflandırmasına göre yapılacaktır. Buna göre öyküde eylemin karakterize edilmiş biçimleri şunlardır:

Eylemin başlangıcı ifade eden biçimi (*начинательный способ действия*): Eylemin başlangıcını ifade eden **за-** ve **по-** ön ekiyle oluşan fiiller: ... **захихикал** тонкий, еще более съезживаясь. (... Zayıf daha bir alçalarak kıs kıs gülmeye başladı): **Захихикать**.

Eylemin sınırlandırılmış biçimi (*ограничительный способ действия*): Zaman içinde sınırlandırılmış eylemi ifade eden **по-** ön ekiyle oluşan bitmiş görünüşlü fiiller: Нафанаил немного **подумал** и снял шапку. (Nafanail biraz düşündü ve şapkasını çıkardı): **Подумать**.

Eylemin yoğun biçimi (*интенсивный способ действия*): **за-, за- -ся, на- -ся, у- -ся, до- -ся** yapılarıyla oluşan ve birden fazla anlamı ifade eden fiiller. Örneğin **до- -ся** ile oluşan fiiller uzun süren çabaların tamamlanması olarak sonuca ulaşan eylemi ifade eder: Я уже до тайного **дослужился...** (Gizli danışmanlık rütbesine kadar ulaştım): **Дослужиться**.

Eylemin inhoatif biçimi (*глаголы перехода в состояние-инхоативный способ действия*): Herhangi bir duruma kademeli olarak geçişi ifade eder. **-ну-ть, е-ть** ile biten (ve **по-, о-** ya da **за-** ön ekliler), herhangi bir duruma geçişi ifade eden fiiller bu gruba dahildir: Тонкий вдруг побледнел, **окаменел...** (Zayıf birden bire solgunlaştı, taş kesildi): **Окаменеть**.

Öyküde eylemin düzensiz karakterize edilmiş biçimleri:

Eylemin genel sonucu ifade eden biçimi (*общерезультативный способ действия*): Sonuca ulaşan ya da ulaşmaya çabalayan eylemleri ifade eden, **вы-, за-, из (ис-), на-, о (об-), по-** gibi ön ekli ya da bazı ön eksiz fiiller: Толстый только что **пообедал** на вокзале... (Şişman öğle yemeğini istasyonda henüz yeni yemişti): **Пообедать**.

Tek hareketli eylem biçimi (*одноактный способ действия*): Tek defalık, genellikle anlık eylemleri ifade eden, çoğunlukla **-ну-** son ekli (suffiks) bitmiş görünüşlü fiillerdir: Нафанаил **шаркнул** ногой и уронил фуражку (Nafanail ayaklarını birbirine sürttü ve şarkasını yere düşürdü.): **Шаркнуть**.

Öyküde eylemin karakterize edilmemiş biçimleri:

Eylemin durum bildiren biçimi (*глаголы состояния-статальный способ действия*): Herhangi bir amaçla, nitel ve nicel değişikliklerle bağlantılı olmayan sabit eylemi ifade eden fiiller: Хо-хо... Детьми **были!** (Ah... Çocuktuk işte!): **Быть**.

Eylemin ilişkisel biçimi (*глаголы отношения-реляционный способ действия*): Nitel ve nicel değişikliklerle bağıntılı olmayan, herhangi bir gelişimi, amacı, süreci değil, sadece ilişkiyi ifade eden fiiller: Две звезды **имею**. (İki yıldızım var/yıldıza sahibim): **Иметь**.

Eylemin gelişme gösteren/evolütif biçimi (*глаголы развития-эволютивный способ действия*): Herhangi bir sonuç ifade etmeyen, nicel ve nitel değişikliklerle bağıntılı olabilen gelişim ifade eden fiiller: **Служил**, знаешь, в департаменте¹... (Görev yaptım, bilirsin, bakanlık biriminde): **Служить**.

3. Bitmemiş Görünüşlü Fiillerin Özel Anlamları

Somut-süreçsel anlam (*конкретно-процессное значение/актуальное-длительное значение*): Bitmemiş görünüşlü fiillerin en anlaşılır anlamı olarak değerlendirilen somut-süreçsel ya da aktüel-devamlı anlam, gözlem anında süregelen bir süreç ya da durumu ifade eder [Zaliznyak, Shmelev 2000: 21]. Öyküde iki karakterin karşılaşma anında, o an içinde bulundukları durumun anlatımında somut-süreçsel bir anlam gözlenir: Из-за его спины **выглядывала** худенькая женщина с длинным подбородком – его жена,

¹ Департамент (Department): Devrim öncesi Rusya'da bakanlık içindeki bir birim.

и высокий гимназист с прищуренным глазом – его сын. (Onun arkasından uzun çeneli zayıf bir kadın yani karısı görünüyordu, bir de gözleri kısık uzun boylu liseli bir çocuk, oğlu vardı.) Bu cümlede somut-süreçsel anlamın “doğrudan/dolaysız gözlem” özelliğini yansıttığı görülür. Nitekim gözlem süreci iki karakter arasında bir diyalogun başlamasına kadar olan süreci kapsamaktadır.

Genel-gerçek anlam (*обобщенно-фактическое значение*): Eylemin varlığı ya da yokluğuna yönelik genel bir izahı ifade eden anlamdır. Bu anlamı ifade eden eylemde önemli olan eylemin var olup olmadığı/olmayacağı, onu gerçekleştirmenin gerekip gerekmediğidir [Bondarko 1971: 28]. Zaliznyak ve Shmelev'e göre [2000: 26] bu anlamın kendi içinde ayrılan dört özelliği mevcuttur: Sonuca ulaşan eylemi yansıtan sonuçsal anlam, sonucu ifade eden ancak geri dönen eylemleri yansıtan çift yönlü anlam, sonuca ulaşmayan eylemleri yansıtsan sonuçsal olmayan anlam, kesilen durum ya da süreci ifade eden limitsiz/sınırsız anlam. Öyküde genel-gerçek anlamı ifade eden cümlelere, «Тебя **дразнили** Геростратом за то, что ты казенную книжку папироской прожог, а меня Эфиальтом за то, что я ябедничать любил.» (Demirbaş bir kitabı sigarayla yaktığın için seninle Herostratus diye dalga geçerlerdi, bana ise gammazlamayı sevdiğim için Efialt diye takılırlardı) cümlesi örnek olarak gösterilebilir.

Devamlı-sürekli anlam (*Постоянно-непрерывное значение/неактуально-недлительное значение*): Eylemin herhangi somut bir zaman diliminde değil, sürekli olarak gerçekleştiği anlamı ifade eder. Eylem “tek parça” (*моноплитный*) olarak düşünülür, süreklilik söz konusudur ve kapsadığı zaman dilimini dolduruyormuş gibi kesintiye uğramaz [Bondarko 1971: 30]. Öyküde özellikle iki karakter arasında yaşantı ve çalışma üzerine karşılıklı diyalogların geçtiği cümlelerde devamlı-sürekli anlam gözlemlenir: Ну, как **живешь**, друг? (Pekala, yaşantın nasıl gidiyor dostum?-nasılsın anlamında); **Служишь** где? (Bir yerde çalışıyor musun?); **Служу**, милый мой! Коллежским ассессором уже второй год и Станислава **имею** (Çalışıyorum canım! Yedinci dereceden denetçiliğimde ikinci yılım ve Stanislav nişanım da var.) Örneklere bakıldığında eylemlerin somut bir zaman diliminde değil, sürekli gerçekleştiği görülür. Nitekim “**жить**” (yaşamak) ve “**служить**” (hizmet etmek, çalışmak) fiilleri cümlelerde kesintiye uğramayan anlam ifade ederler.

Potansiyel anlam (*потенциально-качественное значение*): Belirli fiil grupları için belirlenen modal bir anlam olup bu fiillerin leksik anlamlarına ait özelliklerini yansıtır [Gurevich 2008: 41]. Bu anlamın yansıttığı özellik daha çok bir şeyi yapabilme yetisiyle örtüşmektedir. Она **говорит** по-русски (Rusça konuşuyor) cümlesi, она **умеет говорить** по-русски (Rusça konuşabiliyor) cümlesinde yer alan eylemin anlamını, potansiyelini göstermektedir. Öyküde Zayıf karakterinin kendi mesleğinden bahsederken kurduğu cümledeki eylemin potansiyel anlamı yansıttığı söylenebilir: Жена уроки музыки дает, я портсигары приватно из дерева **делаю**. (Eşim müzik dersleri veriyor, ben ağaçtan sigara küllüğü yapıyorum.) Bu cümlede “**делать** портсигары из дерева” (ağaçtan sigara küllüğü yapmak) eylemi potansiyel olarak bu işi yapmanın bir yetenek olduğunu da yansıtır denilebilir.

Tablo 2

ÖYKÜDEKİ BİTMEMİŞ GÖRÜNÜŞLÜ
FİİLLERİN ÖZEL ANLAMLARI

Somut-süreçsel anlam:	Из-за его спины выглядывала худенькая женщина с длинным подбородком – его жена, и высокий гимназист с прищуренным глазом – его сын.
Genel-gerçek anlam: eylemin adı	Пахло от него хересом и флер-д'оранжем. Пахло от него ветчиной и кофейной гущей. В гимназии вместе учились! – продолжал тонкий. Нет, милый мой, поднимай повыше, – сказал толстый. Тебя дразнили Геростратом за то, что ты казенную книжку папироской прожег, а меня Эфиальтом за то, что я ябедничать любил. Служил, знаешь, в департаменте, а теперь сюда переведен столоначальником по тому же ведомству...
Devamlı-süreklî anlam	Ну, как живешь , друг? Служишь где? Служу , милый мой! Коллежским ассессором уже второй год и Станислава имею . Жена уроки музыки дает , я портсигары приватно из дерева делаю. Две звезды имею .
Potansiyel anlam	Я портсигары приватно из дерева делаю .

4. Bitmiş Görünüşlü Fiillerin Özel Anlamları

Somut-gerçek anlam (конкретно-фактическое значение): Bitmiş görünüşlü fiillerin sahip olduğu temel anlam olup bitmemiş görünüşlü fiillerin “somut-süreçsel” (конкретно-процессное) anlamına zıt özeldir. Bu anlam bir eylemin bütünlük ve eksiksizlik içinde gerçekleştiğini gösterir [Shelyakin 1983: 60]. Eylemin sonuca ulaşması ve tamamlanması aranan özeldir. Bitmiş görünüşlü fiillerin özel anlamları içinde en fazla öne çıkan bu anlama öyküde sıkça rastlanmaktadır. Örneğin, «На вокзале Николаевской железной дороги **встретились** два приятеля» (Nikolayev demir yolları istasyonunda iki arkadaş karşılaştılar) cümlesinde somut-gerçeklik söz konusudur. Nitekim “karşılaşmak” eylemi geçmiş zaman biçiminde tamamlanmışlığı ifade eder. Толстый только что **побеждал** на вокзале (Şişman öğle yemeğini henüz yeni yemişti) cümlesinde de “öğle yemeğini yemek” eylemi tamamlanmışlık ve bütünlüğü yansıtır. Bitmiş görünüşlü fiillerin somut-gerçeklik anlam içerisinde sahip olduğu bir takım özellikleri bulunur. Burada eylemin tek seferli oluşu, sıralı meydana gelişi, eylemin sınırlarını ifade eden durumlar söz konusudur. «Тонкий **вдруг побледнел, окаменел**, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой» (Zayıf birden bire solgunlaştı, taş kesildi, ancak yüzü kısa bir süre içinde geniş bir gülümsemeyle eğildi.) cümlesinde eylemler hem tek seferli hem de sıralı bir şekilde meydana gelir. Öyküde sıralı eylemler sıkça kullanılmaktadır: Тонкий **пожал** три пальца, **поклонился**

всем туловищем и **захихикал**, как китаец. (Zayıf üç parmağını sıktı, tüm vücuduyla eğildi ve bir Çinli gibi kıkırdadı.) Öyküde sıkça karşılaştığımız bir başka özellik ise eylemin sınırlarını ifade eden cümlelerdir. Bu cümlelerde başlangıcı ve sonucu ifade eden eylemlerin kullanılması dikkat çeker. Örneğin, «Нафанаил немного **подумал** и **снял** шапку». (Nafanail biraz düşündü ve şapkasını çıkardı) «Нафанаил немного **подумал** и **спрятался** за спину отца». (Nafanail biraz düşündü ve babasının arkasına saklandı) cümlelerinde “**подумать**” (düşünmek) eylemin başlangıcını ifade ederken düşünme eyleminden sonra gerçekleştirilen “**снял шапку**” (şapkasını çıkardı), “**спрятался за спину отца**” (babasının arkasına saklandı) cümleleriyle ortaya konulan ikinci bir eylem ortaya çıkar ve bu da eylemin bitişini yansıtır.

Sayı bakımından **toplam anlam**, **somut olguların sayısal anlamı** (*суммарное значение*): “**два раза**” (iki kez), “**трижды**” (üç kez), “**несколько раз**” (birkaç defa) gibi leksik gösterene sahip eylemin kısalığını ifade eden anlamdır. Bu tarz leksik öğelerin bitmiş görünüşlü bütünlük içinde ortaya konulan somut bir olgunun ifadesiyle olan birleşimi, semantik bir kompleksi yani somut olguların sayısal değerini ortaya koyar [Bondarko 1971: 24]. Öyküde bu anlama sahip bir tane bitmiş görünüşlü eylem bulunmaktadır: Приятели **троекратно облобызались** (Arkadaşlar üç kez birbirlerini öptü). Belirtilen cümlede “**облобызаться**” (birbirini öpmek) eyleminin kısalığı ifade eden “**троекратно**” (üç kez) leksik göstereni ile sağlanır.

Tablo 3

ÖYKÜDEKİ BİTMİŞ GÖRÜNÜŞLÜ FİİLLERİN ÖZEL ANLAMLARI

1. “Somut-gerçek” anlam: sonuç; eylemin tamamlanması	На вокзале Николаевской железной дороги встретились два приятеля. Толстый только что пообедал на вокзале. Тонкий же только что вышел из вагона и был навьючен чемоданами, узлами и картонками. – Порфирий! – воскликнул толстый, увидев тонкого. – Батюшки! – изумился тонкий. — Миша! Друг детства! Откуда ты взялся ? – Я уже до тайного дослужился . – Ну, полно! – поморщился толстый. – Жена улыбнулась .
a. Tek seferlik eylem	Тонкий вдруг побледнел, окаменел , но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой. Очень приятно-с! Друг, можно сказать, детства и вдруг вышли в такие вельможи-с!
b. Sıralı eylem	Сам он съежился, сгорбился, сузился ... Его чемоданы, узлы и картонки съежились, поморщились ... Тонкий пожал три пальца, поклонился всем туловищем и захихикал , как китаец. Тонкий вдруг побледнел, окаменел , но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой.

Tablo 3

c. Eylemin sınırları: başlangıç ve bitiş	Нафанаил немного <i>подумал</i> и <i>снял</i> шапку. Нафанаил немного <i>подумал</i> и <i>спрятался</i> за спину отца. Нафанаил <i>вытянулся</i> во фронт и <i>застегнул</i> все пуговики своего мундира... Он <i>отвернулся</i> от тонкого и <i>подал</i> ему на прощанье руку. Нафанаил <i>шаркнул</i> ногой и <i>уронил</i> фуражку.
2. Sayı yönünden toplam anlam: somut olguların sayısal anlamı	Приятели троекратно <i>облобызались</i>.

5. Bildirme Kipindeki Bitmemiş ve Bitmiş Görünümlü Fiiller

Fiil sistemi içinde, eylemin kipliğini belirleyen, dolayısıyla da eylemin gerçekte olan ilişkisini ifade eden kategoriye “kip kategorisi” (*категория наклонения*) denir [Valgina 1987: 229]. Rusçada, bildirme (*изъявительное наклонение*), şart-dilek (*сослагательное наклонение*), istek (*желательное наклонение*), şart (*условное наклонение*) ve emir (*повелительное наклонение*) kipleri bulunmaktadır. Bu bölümde öyküde yer alan bildirme kipindeki bitmemiş ve bitmiş görünümlü fiillerin kullanımı inceleneceğinden bildirme kipinin Rusçada ne gibi özelliklere sahip olduğuna bakmak faydalı olacaktır. Bildirme kipi, eylemin konuşan tarafından onaylanan veya reddedilen, tamamen gerçek, gerçekten meydana gelmekte, gelmiş ya da gelecek bir eylem olarak düşünüldüğünü ifade eden kiptir [Rozenal, Telenkova 2008: 212]. Bildirme kipinin gerçek eylemleri zaman açısından ifade ediyor olması bu kiple zaman kategorisi arasında sıkı bir bağın varlığını işaret eder. Nitekim fiilde zaman (*время глагола*), eylemin konuşmanın geçtiği anla olan ilişkisini ifade eden dil bilgisel bir kategoridir. Buna göre konuşma anında geçen eylem şimdiki zamanı (*настоящее время*), konuşma anına kadar olan süreçteki eylem geçmiş zamanı (*прошедшее время*), konuşma anından sonraki süreçte meydana gelecek eylem ise gelecek zamanı (*будущее время*) ifade eder. Öyküdeki anlatımın geçmiş zaman özellikli olduğu görülür, geçmiş zaman kullanımı ise çoğunluklu olarak bitmiş görünümlü fiillerle sağlanmaktadır:

– Порфирий! – *воскликнул* толстый, увидев тонкого. (Porfiry! Diye haykırdı зауylı görünce.): *воскликнул* (haykırdı) – bitmiş görünümlü geçmiş zaman.

Нафанаил *шаркнул* ногой и *уронил* фуражку. (Nafanail ayaklarını birbirine sürttü ve şarkasını yere düşürdü.): *шаркнул* (sürttü), *уронил* (düşürdü) – bitmiş görünümlü geçmiş zaman.

Öyküde bitmiş görünümlü geçmiş zaman anlatımının yanı sıra, süreçsellüğün ön planda olduğu bazı yerlerde bitmemiş görünümlü geçmiş zaman kullanımına da rastlanır:

– Вот *не ожидал* (Bekleliyordum): bitmemiş görünümlü geçmiş zaman.

– *Служил*, знаешь, в департаменте, а теперь сюда переведен столоначальником по тому же ведомству... (Bilirsin, bakanlık biriminde görevliydim, şimdi de aynı bakanlığa bağlı birim şefliğine atandım): *служил* (görev yapıyordum) – bitmemiş görünümlü geçmiş zaman.

Bilindiği üzere şimdiki zaman bitmemiş fiillere özgü bir zaman türüdür, bitmiş fiillerin şimdiki zamana göre çekimi gelecek zamanı ifade eder. Ancak öyküde bitmiş özellikli gelecek kullanımı gözlemlenmez. Karşılıklı diyalogların geçtiği ve konuşma anını ifade eden yerlerde şimdiki zaman kullanımı söz konusudur:

– Я уже женат, как **видишь**... (Gördüğün gibi ben evliyim.): **видишь** (görüyorsun) – şimdiki zaman-konuşma anını ifade eder.

– **Помнишь**, как тебя дразнили? (Hatırlar mısın, seni nasıl kızdırırlardı?): **помнишь** (hatırlıyor musun) – şimdiki zaman-konuşma anını ifade eder.

Tablo 4

**ÖYKÜDEKİ BİLDİRME KİPLİ BİTMEMİŞ VE BİTMİŞ GÖRÜNÜŞLÜ
FİİLLER-GEÇMİŞ, ŞİMDİKİ, GELECEK ZAMAN**

Görünüş	Geçmiş zaman	Şimdiki zaman	Gelecek zaman
Bitmemiş Görünürlü	лоснились, пахло, выглядывала, ожидал, учились, продолжал, дразнили, любил, служил, казалось	видишь, помнишь, живёшь, служишь, служу, имею, даёт, делаю, продаю, берет, понимаешь, пробавляемся, знаешь	буду служить
Bitmiş Görünürlü	встретились, пообедал, вышел, воскликнул, изумился, взялся, облобызались, устремили, начал, подумал, снял, прожег, спрятался, спросил, дослужился, побледнел, окаманел, искривилось, посыпались, съежился, сгорбился, сузился, поморщились, стал, вытянулся, застегнул, вышли, захихикал, стошнило, отвернулся, подал, пожал, поклонился, улыбнулась, шаркнул, уронил		

Sonuç

Çalışmamızda A. P. Çehov'un, kısa içeriğine rağmen hem konusu hem de zengin leksik içeriğiyle dikkat çeken "Şişman ve Zayıf" adlı öyküsündeki bitmemiş ve bitmiş görünürlü fiilleri semantik-dil bilgisel özellikleri açısından incelemeye çalıştık. Bu bağlamda "görünürlü kategorisi" üzerine genel bir değerlendirmede bulunarak öyküdeki bitmemiş ve bitmiş görünürlü fiillerin oluşum şekilleri, ifade ettikleri eylemlerin

biçimleri, sahip oldukları özel anlamları ve zamansal özelliklerini örnek ve tablolar çerçevesinde değerlendirdik. İnceleme sonucuna göre öyküde ağırlıklı olarak ön ekli bitmiş görünümlü, ön eksiz bitmemiş görünümlü ve kök değişimli fiillerin yer aldığı görülür. Bu fiiller başlangıç, sınırlandırılmışlık, yoğunluk, inhoatiflik, evolutiflik ilişkisellik gibi eylem biçimlerini ifade etmektedir. Öyküdeki bitmemiş görünümlü fiiller genel-gerçek, devamlı-sürekli, potansiyel anlamlara sahip iken bitmiş görünümlü fiillerin somut-gerçek anlam çerçevesinde tek seferli, sıralı, başlangıç-bitiş ve sayısal anlamlara sahip olduğu görülür. Son olarak, bitmiş görünümlü geçmiş zaman anlatımının hakim olduğu öyküde konuşma anını işaret eden diyaloglar şimdiki zamanı, süreçselliğin ön planda olduğu bazı cümlelerin bitmemiş görünümlü geçmiş zamanı ifade ettiği söylenebilir.

Литература

1. *Bondarko A.V.* Vid i vremya russkogo glagola (znachenie i upotreblenie). – M.: Prosveshenie, 1971.
2. *Bondarko A.V., Bulanin L.L.* Russkiy glagol. – L.: Prosveshenie, 1967.
3. *Gurevich V.V.* Glagolnyy vid v russkom yazıke: znachenie i upotreblenie. – M.: Filinta: Nauka, 2008.
4. *Kozhukhova N.Y., Sannikova A.V.* Zhizn i tvorchestvo Antona Pavlovicha Chekhova. – Minsk: BGMU, 2009.
5. *Sovremennyy russkiy yazık / Lekant P.A., Dibrova Y.İ., Kasatkin L.L. et al. / pod red. P.A. Lekanta.* – M.: Drofa, 2007.
6. *Novikov L.* Hudozhestvennyy tekst i ego analiz. – M.: Russkiy yazık, 1988.
7. *Rozental D.E., Telenkova M.A.* Spravochnik po russkomu yazıku. Slovar lingvisticheskikh terminov. – M.: ONIKS, Mir i obrazovanie, 2008.
8. *Shelyakin M.A.* Kategoriya vida i sposobi deystviya russkogo glagola. Teoreticheskie osnovı. – Tallin: Valgus, 1983.
9. *Valgina N.S., Rozental D.E., Fomina M.N.* Sovremennyy russkiy yazık. – M.: Vısshaya shkola, 1987.
10. *Zaliznyak A.A., Shemelev A.D.* Vvedenie v russkuyu aspektologiyu. – M.: Yazıkı russkoy kultury, 2000.

РАЗДЕЛ II

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЧЕХОВСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДОКТОРАНТАМИ, АСПИРАНТАМИ И МАГИСТРАНТАМИ

А.А. Амирагян

(Испания, г. Барселона)

Научный руководитель:

д-р филол. наук,

профессор

Гальен Мирет Э.

ПЬЕСЫ А.П. ЧЕХОВА

В БАРСЕЛОНСКИХ ТЕАТРАХ В НАШИ ДНИ: ПОСТАНОВКИ ЗА ПОСЛЕДНИЕ ТРИ ГОДА

Произведения А.П. Чехова уже долгое время занимают центральное место в репертуарах испанских и, в частности, барселонских театров, хотя по сравнению со сценами других европейских стран, в Испании знакомство с Чеховым состоялось несколько позднее. Поэт и критик Хайме Хиль де Биедма замечает в эссе «Час Чехова у нас»: «То, что Чехова здесь никогда не ставили, находится на грани невероятного» [Gil de Biedma 2017: 366]. Конечно, слова критика не совсем справедливы: до 1979 г. испанская публика уже была знакома с некоторыми произведениями Чехова. В Барселоне в 1926 г. состоялась премьера «Трех сестер» и «Дяди Вани». После Гражданской войны драматург, поэт Жоан Оливер перевел с французского и поставил вместе с Драматическим объединением Барселоны такие произведения Чехова, как «Медведь», «Прогулка», «Именины» (1952), «О вреде табака» (1957), «Вишневый сад» (1963), «Три сестры» (1972), «Чайка» (1978). Однако эти постановки не оставили глубокого следа.

Годом чеховского бума для испанцев стал 1979: четыре пьесы были поставлены одна за другой. Такое медленное продвижение в Испании выражается в отсутствии сведений про испанские и каталонские спектакли по произведениям Чехова в разных международных сборниках, просвещающих постановки его пьес в других странах мира ¹. Однако сами каталоноязычные источники за последние годы стали уделять внимание истории чеховских постановок в Каталонии.

¹ Sinelick L. The Chekhov Theatre: A Century of the Plays in Performance (1997); Douglas Clayton J. Chekhov then and now: the reception of Chekhov in world culture (1997); Gottlieb V. The Cambridge Companion to Chekhov (2000) и др.

Примерами того являются послесловие Жоана Казаса в «Полном театре» Чехова «Долгий путь Чехова к нам» (1999), вступление к испанскому переводу книги «Антон Чехов. О театре: статьи и письма» Люиса Паскуаля (2011), исследование Микеля М. Жиберта «Жоан Оливер и театр Чехова» (2014), разные дипломные работы студентов театральных вузов. Интерес к чеховскому театру год за годом возрастает также среди каталонских режиссеров и трупп.

В 2017 г. известный режиссер Алекс Ригола впервые обратился к Чехову, представив публике свою версию пьесы «Иванов». Постановка выделялась новаторским подходом режиссера. Ригола построил спектакль на слиянии сцены и зрительского зала, близости актеров к публике. На сцене не было занавеса, а актеры являлись в повседневной одежде и под собственными же именами. Таким образом режиссер стремился стереть границу между действительностью и вымыслом, достичь непосредственного контакта со зрителем, исключить театральность.

Эта же тенденция повторилась в довольно удачной постановке пьесы «Три дня рождения» немецкого драматурга Ребекки Крихельдорф по мотивам «Трех сестер» Чехова (2018, режиссер: Жорди Прат-и-Коль). Хотя на этот раз персонажи сохранили свои русские имена, однако граница сцены и зала здесь тоже исчезала, а до начала спектакля исполнители ролей Ольги, Маши и Андрея угощали зрителей закусками, объясняя, что у их сестры именины. Спектакль стал примечательным новизной интерпретации и удостоился похвальных рецензий со стороны критики.

Большой успех в Барселоне имел также спектакль «Ваня» уже названного режиссера Алекса Риголы. Премьера состоялась в 2017 г. в городе Жирона, затем пьеса разыгрывалась в течение сезона в мадридском театре «Канал», после чего вернулась на каталонскую сцену зала «Мунтанер» в июле 2018 года. В своей версии Ригола оставил среди действующих лиц только Войницкого, Соню, Астрова и Елену Андреевну, поместив их в некую деревянную коробку посередине зала, рассчитанного на шестьдесят зрителей. Актеры, как и в «Иванове», представлялись под собственными именами. Из главных лейтмотивов пьесы режиссер подчеркнул тему заботы людей о природе и друг о друге, мотив одиночества, обреченности. Критики отметили удачный катартический эффект в постановке Риголы, впечатляющие мизансцены и актуальность вопросов, поставленных в пьесе. Новизна режиссерской задумки выявилась в его подходе к исполнению ролей: Ригола добивался, чтобы актеры не воссоздавали персонажей, а сливали свою жизнь с жизнью персонажа на сцене. Слова режиссера приводит в своей статье Гильермо Альтарриба: «Меня интересуют не персонажи, а персоны, которые будут на сцене» (El Mundo, 15/11/2017). Критики высоко оценили также игру актеров, выделив исполнительницу роли Сони – Ирене Эсколар. Андреу Гомила называет ее «центром гравитации взглядов», добавив: «Не знаю, не лучшее ли это произведение, которое я видел в жизни. Я смотрел его три раза, и оно все еще меня восхищает» (Time Out Barcelona, 18/07/2018).

В 2019 валенсийский режиссер Карлес Альваро поставил на сцене барселонского театра «Гойя» спектакль «Последний акт», основанный на фрагментах

произведений «Медведь», «О вреде табака», «Лебединая песня», «Размазня», а также некоторых писем и статей Чехова. Несмотря на положительную оценку игры актеров со стороны критики, эта адаптация не имела слишком широкого отзвука.

В 2019 г. к Чехову обратился также режиссер Эрнесто Кабальеро в своей постановке «Вишневого сада» в Национальном театре Каталонии. Роли исполняли известные актеры испанского театра и кино (в главной роли – Кармен Мачи). В театральной программе режиссер заявил, что задумал свою постановку против всяких клише о том, каким должен быть театр Чехова. Стоит заметить, что существование таких клише лишний раз подтверждает популярность Чехова: критика и публика настолько привыкли к постановкам его драм, что отличающаяся от общепринятого подхода интерпретация вызывает отклик: «Это не Чехов!». Кабальеро ставит себе целью исключить это своего рода мечтательство, так называемую «русскую тоску», приправленную трогательными воспоминаниями, и сосредоточиться на ключевом слове из оригинала, часто забываемом постановщиками: «комедия»¹. Его герои танцуют, поют Калинку, записывают живую трансляцию на мобильном телефоне. Иногда встречаются элементы даже не комедии, а фарса. Как замечает режиссер в театральной программе, произведение все так же актуально, ибо главным его персонажем является жизнь со всеми оттенками, жизнь «не как рассказ в жанре абсурда, полная шума и ярости, а как тонкая трагикомическая игра, нужная разве только, чтобы дать нам забыть неизбежную рубку, к которой мы приговорены».

Постановка, однако, не получила единодушно положительных откликов. Так, Сержи Дория считает, что «если классические версии можно было обвинить в избытке меланхолии и фраз, окрашенных грустью, то здесь – слишком много шума» (ABC, 17/04/2019). Хуан Карлос Оливарес также считает объяснения Кабальеро относительно нового подхода к чеховской пьесе своего рода нападением с целью защиты. «Если этот “сад” не похож на Чехова, то это потому что он [режиссер], кажется, неправильно истолковал – как тенденцию к банальности формы – классические аспекты и аспекты так называемого разрыва. Не хватает согласованности и серьезности» (Time Out, 21/04/2019). Остальные рецензии о гастролирующем спектакле в основном положительного характера. Тереза Бруна высоко отзывается как о режиссере, так и об актерах, заключая статью словами: «Как бы то ни было, остается очевидным, что Чехов в своем произведении все еще предстает перед нами как великий поэт, великий драматург, который глубоко знает человека, не только как врач, но также и, с другой стороны, как художник»

¹ Вспомним, как сам Чехов писал Марии Петровне Алексеевой: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс...» (П. XI, 248). В другом письме, выражая недовольство первой мхатовской постановкой пьесы, недоумевал: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал...» (П. XII, 81).

(Teatralnet, 10/04/2019). Андреу Соторра выделяет неоспоримое преимущество версии Кабальеро: актуальную сегодня мысль о потерях и забвении прошлого, об утрате сельского строя жизни вследствие урбанизации.

2020 год тоже начался постановкой Чехова. В январе Камерный театр Мюнхена представил на сцене барселонского Свободного театра «Три сестры» по версии немецкого режиссера Зузанны Кеннеди. В постановке пьеса Чехова служит фоном для развертывания темы нищепанского вечного возвращения. Рассматривается повторение действий и фраз персонажей в разных временных промежутках; ставится под вопрос само деление времени на прошлое, настоящее и будущее; публике предлагается поразмыслить о круговом движении времени. Трактовка режиссера совпадает с определением Говарда Мосса, которое американский критик дает в сборнике статей «Антон Чехов» под редакцией Г. Блума: «В “Трех сестрах” неспособность действовать становится действием пьесы» [Bloom 1999: 121]. В новой немецкой версии чеховские сестры – персонажи не в современном смысле слова, а скорее *personae* – маски античного театра. Они представляются безликими, то в монашеских одеяниях, то в комбинезонах цвета ярких маркеров (разная одежда скорее всего символизирует течение времени). Все время повторяются немногочисленные избранные отрывки из текста пьесы (например, пророчество Вершинина о жизни на земле через двести, триста лет). Спектакль был неоднозначно воспринят публикой, что обусловлено его отдаленностью от оригинала. Однако, как отметила во время беседы после спектакля драматург Хелена Экерт, адаптировавшая чеховский текст, произведения Чехова продолжают говорить с нами, даже если служат поводом для постановки авторских идей режиссера.

В нынешнем театральном сезоне режиссер Алекс Ригола в третий раз вернулся к Чехову: на этот раз он собирается поставить «Чайку». По признанию режиссера, Чехов помогает ему «Задавать себе самому вопросы, а это – самое лучше. (...) Я хочу, чтобы зритель задавал себе вопросы, чтобы видел фрагменты жизни и в них находил параллели с самим собой» (Time Out, 10/03/2020).

Благодаря упрочнению межкультурных связей и интересу каталонских переводчиков к русской литературе, в конце прошлого века прямые переводы с русского языка стали более частыми, что обеспечило большую точность по сравнению с переводом с языков-посредников. Актуализация переводов благотворно воздействовала как на восприятие текста самими актерами, так и на рецепции спектаклей. С другой стороны, режиссеры стали использовать адаптации, иногда основанные на нескольких переводах. Во всех этих адаптациях фундаментальной является чеховская «философия» с ее особым восприятием человеческих отношений, важностью роли искусства и достоинства героев. Критиков и публику притягивает «человечность» чеховского театра, узнавание в нем самих себя. Современные режиссеры обращаются к Чехову в поисках микроскопического представления о болезнях души, сомнений о пустой трате жизни, которые

продолжают волновать сегодняшнего зрителя. Однако популярность Чехова в Каталонии обусловлена не только актуальностью поставленных им вопросов, но и тем, что на барселонских сценах в наши дни он не воспринимается как пессимистичный автор, а как «человек-реалист, который мечтал о возможном мире» [Teixidó 1978: 38].

Литература

1. Bloom H. Anton Chekhov. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1999.
2. Gil de Biedma J. El pie de la letra: ensayos completos. – Barcelona: Penguin Random House, 2017.
3. Teixido R. Alienación y frustración en el teatro de Chéjov // La Palabra y el Hombre. – No. 26. – Xalapa: Universidad Veracruzana, 1978.

И.А. Ковальская
(Россия, г. Таганрог)

АНАЛИЗ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОКРАШЕННЫХ СЛОВ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ИОНЫЧ» НА ЗАНЯТИЯХ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ И КУЛЬТУРЕ РЕЧИ НЕЯЗЫКОВЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

В лексике русского языка есть слова, которые понятны и известны всем и могут употребляться как в письменной, так и в устной речи. Такие слова называются общеупотребительными.

Как известно, общеупотребительные слова бывают стилистически нейтральными и эмоционально-окрашенными.

Стилистически нейтральными можно назвать слова, при помощи которых называют предметы, действия, количество, признаки, но никак не оценивают их, например: *отец, мать, лето, ночь, двадцать, кушать, пятьсот*.

Слова, которые имеют яркую эмоциональную окраску: *мамочка, папочка, домик, домишко, гномик, двоечка, точечка*.

Применение таких слов говорящим выражает своё положительное или отрицательное отношение к предметам, признакам или действиям. Например, дом (нейтральное отношение) – *домик* (положительное) – *домишко* (отрицательное).

Эмоционально-окрашенные слова отражают общественную или личную оценку явлений и предметов действительности. Например, слова *сестренка, сестричка* свидетельствуют о ласковом и уважительном отношении.

Эмоционально-окрашенные слова присутствуют в бытовой речи, чтобы выразить презрение (*хам, грубиян*) или любовь и ласку (*дедуля, сынуля*).

Для выражения различных оттенков чувства в русском языке широко применяются суффиксы оценки: уменьшительно-ласкательные: -еньк-, -ушк-, -ишк-, -ек-, -ик- (*реченька, кумушка, детишки, ключик*); пренебрежительные с оттенком осуждения: -ан-, -ян- (*грубиян*); увеличительные: -ищ- (*хвостище, позорище*).

Широко используются приставки эмоциональной оценки, например: *превосходный, преинтересный, пребольшой*.

Следует обратить внимание на синонимы, которые могут отличаться друг от друга своей эмоциональной окраской, например: *глаза* – нейтральное слово, а *очи* – устаревшее, скорее, поэтическое; *гляделки* – просторечное.

Эмоционально-окрашенные синонимы играют большую роль в стилистике, они передают самые тонкие оттенки смысла.

Эмоционально-окрашенные слова можно найти в толковых словарях со специальными пометами, например: *глазастый* (разговорное), *суета* (устар., высок.).

Эмоциональная окраска слов выражается при помощи суффиксов и приставок.

При анализе произведения нужно учитывать, что эмоциональной фон речи зависит контекста употребления и интонации.

Произведения русской классической литературы для студентов неязыковых специальностей представляются трудными в плане их интерпретации. Задача преподавателя состоит в подборе «правильного» произведения для успешной работы студентов неязыковых специальностей с текстом.

Как известно, художественный стиль речи отличается особой эмоциональностью, а художественные произведения влияют на эстетический вкус читателей и стимулируют их мыслительную деятельность. Первое, на что нужно обратить внимание студентов – на эмоциональную сторону описания действующих лиц произведений. В.И. Шаховский выделяет три фактора, определяющих специфику эмоционального наполнения художественного текста:

«1. Национально-культурная специфика языка, которая пронизывает произведение; 2. Особенности эмоционального стиля конкретного писателя; 3. Жанр, сюжет, тема анализируемого произведения» [Шаховский 1987: 53].

Студент должен сконцентрировать внимание и тщательно разобраться в приемах описания различных эмоций, испытываемых героями. Чувства героев, передаваемые различными авторами на протяжении многих веков неизменны: радость, горе, любовь, грусть и др.

Цель нашего исследования – выявить особенности эмоционально-окрашенных слов в рассказе А.П. Чехова «Ионыч». Для этого нам необходимо рассмотреть лингвистический аспект анализа текста, определить особенности эмоционального фона рассказа и классифицировать языковые и речевые средства выражения эмоций в данном произведении.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что анализ эмоционально-окрашенной лексики помогает студентам неязыковых специальностей глубоко и всесторонне понять описываемые события рассказа А.П. Чехова «Ионыч».

По мнению исследователя Бабенко Л.Г., «эмоции – это одна из форм отражения, познания, оценки объективной действительности» [Бабенко 2005: 223]. И.С. Баженова считает, что «выделение двух типов эмотивной лексики учитывает различную функциональную природу этих слов: лексика эмоций сориентирована на объективации эмоций в языке, их инвентаризации (номинативная функция), эмоциональная лексика приспособлена для выражения эмоций говорящего и эмоциональной оценки объекта речи (экспрессивная и прагматическая функции)» [Баженова 2003: 156].

К эмоциональной лексике относят эмоционально-окрашенные слова, содержащие чувственный фон. Разные авторы по-своему выражали в своих произведениях весь спектр описываемых эмоций. Одним из способов выражения описываемых эмоций являются эмоционально-окрашенные слова. Следует отметить, что преподавателю при работе с произведениями русских писателей-классиков следует обратить внимание студентов на то, что эмоциональный опыт автора имеет большое значение при описании личности героев. Эмоциональное состояние героев по ходу развития сюжета обычно меняется в худшую или лучшую сторону. Поэтому меняется речь героев, эмоциональность и ее лексическое наполнение. Таким образом, анализируя рассказ Антона Павловича Чехова «Ионыч», мы ощущаем тоску и грусть автора, потому что погибает мечта, столкнувшись с действительностью. Мы думаем, что в произведении «Ионыч» экспрессивность языка и эмоциональность речи пересекаются и выражены они при описании развития и угасания их чувств, в перерождении отношения к профессии врача – от служения людям к обогащению.

С первых строк рассказа мы видим, какой глава семейства – Туркин Иван Петрович. «С наступлением вечера, мало-помалу сходились гости, и к каждому из них Иван Петрович обращал свои смеющиеся глаза и говорил: – Здравствуйте, пожалуйста» (С. X, 25). В конце рассказа, провожая жену и дочь в Крым, Иван Петрович уже не такой жизнерадостный красавец и весельчак, хотя внешне он «нисколько не изменился и по-прежнему все острит и рассказывает анекдоты» (С. X, 37). И, уже, когда поезд тронулся, Иван Петрович утирает слезы. Важно обратить внимание студентов на то, что Иван Петрович улыбается только глазами.

Большое значение при анализе эмоционально-окрашенных слов имеет описание дочери Ивана Петровича Туркина, Екатерины Ивановны. В начале произведения А.П. Чехов показывает молодую восемнадцатилетнюю девушку. «Выражение у нее было еще детское и талия тонкая, нежная, и девственная, уже развитая грудь, красивая, здоровая, говорила о весне, настоящей весне» (С. X, 25). Стоит обратить

внимание при анализе текста на спор Екатерины Ивановны с родителями по поводу отъезда в консерваторию.

– А все-таки в консерваторию я поеду, – сказала Екатерина Ивановна. – Нет, Котик любит свою маму. Котик не станет огорчать папу и маму. – Нет, поеду! Поеду! – сказала Екатерина Ивановна, шутя и капризная, и топнула ножкой (С. Х, 27).

Сначала: легкость, воздушность и забавность, выраженная в глупой идее назначить первое свидание на кладбище в одиннадцать часов ночи. Ее манера подшучивать над незадачливым влюбленным молодым врачом и очень сухо отвечать на его проявления страсти. Несмотря на кажущуюся детскость и забавность, Екатерина Ивановна не лишена хладнокровия и практичности. К примеру, отказывая Старцеву в предложении выйти за него замуж, приводит разумные аргументы:

– Я хочу быть артисткой, я хочу славы, успехов, свободы, а вы хотите, чтобы я продолжала жить в этом городе, продолжала эту пустую, бесполезную жизнь, которая стала для меня невыносима. Сделаться женой – о нет, простите! Человек должен стремиться к высшей, блестящей цели, а семейная жизнь связала бы меня навеки. Дмитрий Ионыч (она чуть-чуть улыбнулась, так как, произнеся «Дмитрий Ионыч», вспомнила «Алексей Феофилактыч»), Дмитрий Ионыч, вы добрый, благородный, умный человек, вы лучше всех... – у нее слезы навернулись на глазах, – я сочувствую вам всей душой, но... но вы поймете... И, чтобы не заплакать, она отвернулась и вышла из гостиной (С. Х, 34).

Посмотрим изменения в описании Екатерины Ивановны, которые произошли через четыре года: «А Котик? Она похудела, побледнела, стала красивее и стройнее; но уже это была Екатерина Ивановна, а не Котик; уже не было прежней свежести и выражения детской наивности. И во взгляде, и в манерах было что-то новое, несмелое и виноватое, точно здесь, в доме Туркиных, она уже не чувствовала себя дома» (С. Х, 37).

Стоит отметить, что теперь она сама ищет встречи со Старцевым. Но Старцев изменился: из влюбленного молодого человека, исполняющего любой ее каприз, он превратился в расчетливого, бесчувственного мужчину. Вначале, это молодой врач, который часто ходит «пешком, не спеша (своих лошадей у него еще не было) и все время напевал: Когда еще я не пил слез из чаши бытия ...» (С. Х, 25). Вот как описывается Чеховым его страстная влюбленность к Екатерине: «После зимы, проведенной в Дялиже, среди больных и мужиков, сидеть в гостиной, смотреть на это молодое, изящное и, вероятно, чистое существо и слушать эти шумные, надоедливые, но все же культурные звуки, – было так приятно, так ново...» (С. Х, 27). Автором передается волнение и восхищение Ионыча перед встречей с возлюбленной, «ее свежестью, наивным выражением глаз и щек» (С. Х, 29). В то же время, как и Екатерина, Старцев не лишен прагматизма и некоторого цинизма: «А приданого они дадут, должно быть, немало», – думал

Старцев, рассеянно слушая ... на душе было туманно, но радостно, тепло, и в то же время в голове какой-то холодный, тяжелый кусочек рассуждал ...» (С. X, 32). Показательна сцена отказа Екатерины Ивановны: «У Старцева перестало беспокойно биться сердце. Выйдя из клуба на улицу, он, прежде всего, сорвал с себя жесткий галстук и вздохнул всей грудью. И жаль было своего чувства, этой своей любви, так жаль, что, кажется, взял бы и зарыдал или изо всей силы хватил бы зонтиком по широкой спине Пантелеймона» (С. X, 34). На три дня Старцев перестает интересоваться жизнью. Число три является магическим у многих народов и религий. И вот уже через три дня происходит полное пере рождение Дмитрия Ионыча Старцева. В конце рассказа Чехов так описывает главного героя: «Старцев еще больше пополнил, ожирел, тяжело дышит и уже ходит, откинув назад голову» (С. X, 40). Посмотрим, что изменилось в главном герое: «Характер у него тоже изменился: стал тяжелым, раздражительным. Принимая больных, он обыкновенно сердится, нетерпеливо стучит палкой о пол и кричит своим неприятным голосом: – Извольте отвечать только на вопросы! Не разговаривать! Он одинок. Живется ему скучно, ничто его не интересует. За все время, пока он живет в Дялиже, любовь к Котику была его единственной радостью и, вероятно, последней» (С. X, 41).

В данной статье мы стремились показать возможности анализа эмоционально-окрашенных слов для более глубокого понимания студентами неязыковых факультетов характера героев и идеи произведения. Рассказ А.П. Чехова «Ионыч» написан в форме монолога и прямой речи. Это облегчит поиск эмоционально-окрашенных слов, рассмотрение которых поможет студентам неязыковых факультетов не только понять смысл рассказа А.П. Чехова «Ионыч», но и освоить особенности работы с текстами художественных произведений.

Таким образом, можно говорить о том, что прочтение художественного произведения без поиска и анализа эмоционально-окрашенных слов будет поверхностным, а представления о глубине человеческих эмоций – неполными.

Литература

1. *Бабенко Л.Г.* Лингвистический анализ художественного текста. – М.: Юрайт, 2005.
2. *Баженова И.С.* Эмотика, прагматика, текст. – М.: Менеджер, 2003.
3. *Шаховский В.И.* Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1987.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЧЕХОВСКИХ МОТИВОВ И ОБРАЗОВ В ФИЛЬМЕ МАЙКЛА МАЙЕРА «ЧАЙКА»	Е.С. Кондратьева (Россия, г. Санкт-Петербург)
---	--

Пьеса А.П. Чехова «Чайка» уже достаточно долго пользуется успехом как на театральных подмостках, так и в кино не только в России, но и за рубежом. Существует около 20 иностранных театральных постановок «Чайки», в последней из которых в 2020 г. в знаменитом лондонском «Playhouse Theatre» Нину Заречную должна была играть Эмилия Кларк, актриса широко известная в мире благодаря роли Дейнерис Таргариен в сериале «Игра престолов». В кинематографическом мире пьеса тоже пользуется большим успехом, до недавнего времени существовало 6 экранизаций этого произведения А.П. Чехова. В 2018 г. на мировых экранах появилась ещё одна киноинтерпретация этой пьесы, режиссером которой стал Майкл Майер.

Фильм получил противоречивые отзывы. Некоторые критики отмечали тот факт, что театральное прошлое режиссера помогло ему удачно перенести действие пьесы на большие экраны, также высоко оценили игру звездного состава (Аннет Бенинг, Сирша Ронан и др.). Вот мнение критика Даны Шварц из журнала «Explore»: «This adaptation will be a master class for college theater students rehearsing their scenes – every single actor dazzles in their role» (Эта адаптация может стать мастер-классом для студентов театральных колледжей – каждый актер сияет в своей роли) [Schwartz: электрон. версия] (Здесь и далее перевод наш – Е.К.).

Другие кинокритики были не в восторге от игры актерского состава и отметили, что им не только не удалось сыграть русских персонажей («the director hasn't done much to make them very Russian» (режиссер сделал недостаточно, чтобы сделать героев очень русскими)), но и адаптация пьесы не самая удачная. Вот мнение Рекса Рида из журнала «Observer» по этому поводу: «Only masochists try to make movies out of Chekhov. They keep trying, and they never get it right» (Только мазохисты пытаются сделать из пьес Чехова фильмы. Они пытаются, но им это никогда не удастся) [Reed: электрон. версия].

В этом небольшом исследовании я хотела бы остановиться на моментах, которые режиссер привнес в чеховскую пьесу, а также на роли этих нововведений.

В первую очередь, в фильме внимание привлекает необычная композиция. Майкл Майер прибегает к использованию кольцевой композиции, но она усложнена тем, что одновременно является и аналитической. С начала мы видим практически конец пьесы, все повествование начинается с четвертого действия. Таким образом режиссер заставляет нас думать не только над событийным планом повествования, но в большей степени обращать внимание на причинно-следственные связи происходящего.

В классической аналитической композиции мы постепенно возвращаемся в тот момент, с которого начали, и наблюдаем, как будут развиваться события дальше (уже с учетом того, что мы узнали не только о прошлом героев, но и поняв причинно-следственные связи). Здесь же режиссер снова возвращает нас к той же сцене в театре, с которой он начал, однако, он добавляет некоторые акценты, где-то кадр задерживается чуть дольше, где-то добавляется фраза или две (например, известие о болезни Сорина). То есть, по сути мы просматриваем одну и ту же сцену дважды. Однако, в повторе происходит смещение фокуса внимания зрителя. После узнавания прошлых событий те же самые сцены либо дополняются, либо наполняются другими смысловыми оттенками.

Сцены дополняются и событийно. В фильме присутствует резкий контраст эпизодов. Режиссер делает акцент на том, насколько Треплев не вписывается в свое окружение: он тот самый непонятый гений.

Как нам показалось, в данной экранизации во главу угла ставится трагедия жизни и нереализованности Треплева.

Режиссер делает яркий акцент на страданиях Константина с самого начала фильма. В зале обсуждают то, что его тексты критикуют в газетах, в этот момент на экране – Костя, показаны его переживания по этому поводу. Пока все беззаботно играют в лото, Треплев уничтожает все свои произведения (режиссер демонстрирует резкий контраст между чувствами героев).

С самого начала фильма задается вектор трагедии, который очевиден для внимательного зрителя. Режиссер использует реминисценции на наиболее известные шекспировские трагедии, таким образом он дополняет образы героев, делает их еще глубже и сложнее. По всей видимости, Майер делает это для того, чтобы приблизить героев к европейскому и, в первую очередь, американскому зрителю. За счет создания неких ассоциативных рядов, о которых будет написано позднее, действующие лица становятся понятнее для зрителей, которые, допустим, вовсе не знакомы с творчеством А.П. Чехова.

В тексте оригинальной пьесы Чехова есть отсылка к «Гамлету» Шекспира:

Аркадина (*читает из «Гамлета»*). «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!»

Треплев (*из «Гамлета»*). «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступленья?» (С. XIII, 12)

Приведенный момент, с обменом репликами из Гамлета остаются и в фильме, демонстрируя глубокий конфликт Константина с Аркадиной и с обществом вообще. Как отмечает Л.С. Артемьева, «благодаря гамлетовским мотивам, вводимым реминисценциями и цитатами, противостояние Треплева окружающему миру получает психологическую мотивировку: через внешние коллизии реализуется внутренний конфликт героя» [Артемьева 2015: 227].

Также стоит отметить, что одним упоминанием «Гамлета» режиссер не ограничивается. Майер вводит еще одну шекспировскую реминисценцию, которую

мы не найдем в чеховском тексте – упоминание пьесы «Макбет» в эпизоде ссоры между Аркадиной и Треплевым. Константин саркастически спрашивает мать не одну ли из ведьм она там играет? На что Аркадина гневно и высокомерно отвечает, что она исполняет роль Леди Макбет. На наш взгляд, это сравнение тоже не случайно появляется в фильме. Данный эпизод обеспечивает раскрытие образа Аркадиной, не только как невероятно красивой и пленительной женщины, но и невероятно талантливой актрисы, так как роль Леди Макбет удостоиваются лишь избранные актрисы. Аркадину Майер помещает в смысловое поле леди Макбет, и в результате образ чеховской героини получает особенное преломление: Аркадина не только эгоистичная мать, с ревностью относящаяся к творческим амбициям сына, с раздражением реагирующая на его вопросы и просьбы, но на уровне контекста режиссер намекает, что она та, которая поспособствует гибели сына. Она подобно леди Макбет принесет смерть своему ребенку.

В кинотексте Майера присутствует еще одна цитата из Шекспира, на этот раз, связанная с романтическим аспектом пьесы, и на этой цитате нам хотелось бы остановиться поподробнее. В начале фильма появляется реплика Ромео из «Ромео и Джульетты», когда он стоит в саду Капулетти под балконом Джульетты: «Встань солнце ясное, убей луну – завистницу: она и без того уже бледна как смерть». Таким образом, в пьесе добавляется ещё один смысловой акцент – мотив несчастных влюбленных, из которых несчастным остается только Константин в роли Ромео (и повторяет его судьбу). За счет этой цитаты обозначается вторая конфликтная сторона в фильме – идея несчастной любви, которая приводит к лишениям. Более того, Нина не понимает Константина, когда он декламирует ей строки из Шекспира. Нина никак не откликается на романтическую реплику, она не улавливает посыл Треплева по отношению к себе. Константин в фильме Майера превращается в Ромео, изначально лишенного своей Джульетты, что усиливает трагизм его дальнейшей судьбы.

Если присмотреться, то в пьесе нет ни одной счастливой истории любви. Вот ещё одна задача шекспировской цитаты – режиссер выводит этот смысловой пласт на поверхность. В пьесе это не так заметно. Да, Полина Николаевна устраивает сцены ревности Дорну, Маша не любит учителя, но у Чехова это все происходит на фоне, и мы не обращаем на это внимание. Здесь же эти несчастные истории любви пронизаны духом трагедии и безысходности, режиссер словно обостряет эти проблемы, делает их практически равноценными относительно основной сюжетной линии.

Треплев подобно Ромео закачивает жизнь самоубийством, после того как понимает, что его любимая к нему не вернется. По сути, Нина не возвращается к нему, и это можно интерпретировать как то, что она умерла для Треплева. Более того, если вспомнить, что она называет себя чайкой, а Тригорин, как и завещал «погубил чайку от нечего делать», то этот смысл срабатывает и в связи с шекспировским контекстом.

Сцена с театральным представлением, на наш взгляд, заслуживает отдельного внимания. Это очень важный эпизод в пьесе, а Чехов как мастер детали не просто так подробно описывает домашний театр и то, что находится за ним (озеро, полная луна). В первую очередь пейзаж и вид за импровизированной сценой были очень важны для пьесы Тrepлева, так как они создавали особую атмосферу, но все эти элементы отсутствуют в киноинтерпретации.

Кроме того, все происходит в саду, а не на берегу озера. Нина стоит над занавесом и читает свой монолог о Мировой душе откуда-то сверху, пока на занавесе происходит театр теней. Героиня не сидит на камне вся белом, как это показано в пьесе Чехова, где таким образом показано единение Мировой души со всем, что окружает её. Многие исследователи делают акцент на том, как именно проходит это небольшое театральное представление. Несмотря на то, что экранизация в большей степени отвечает визуальным образам, созданным в пьесе, по какой-то причине режиссер полностью нарушает визуальный образ именно этой сцены. Возможно, он не считает её очень важной.

Есть ещё один важный элемент, которому в оригинальной пьесе отведено особое место, но в фильме он практически отсутствует. В экранизации Майера образ чайки уходит куда-то на второй план. Режиссер словно не понимает важность данного образа. Чучело чайки, которое появляется у Чехова в четвертом действии отсутствует в фильме полностью. К сожалению, здесь на сработал прием «чеховского ружья». В связи с этим фраза Нины в том же четвертом действии «Я – чайка... Не то» (С. XIII, 58) не работает. Эта ключевая для чеховской пьесы реплика ни к чему не апеллирует, не связывает всё воедино, так как в последний раз образ чайки появляется в середине фильма, когда Заречная и Тригорин видят мертвую чайку, оставленную Тrepлевым на скамье. В пьесе Нина часто ассоциирует себя с образом чайки: «А меня тянет сюда к озеру, как чайку», чего вовсе нельзя сказать о героине Майера.

Так как пропадает этот сквозной образ, то не до конца проявляется идея загубленности жизни Нины, где по сути настоящую чайку убивает Константин, а жизнь Нины губит именно Тригорин, который решил записать эту идею для своего рассказа, но воплотил её не на бумаге, а в реальности. Стоит отметить, что в фильме не договаривается очень важная реплика, которую Тригорин произносит в чеховской пьесе: «Так, записываю... Сюжет мелькнул... (*Пряча книжку.*) Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и *от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку*» (С. XIII, 31–32; выделено мною – Е.К.).

Еще один важный элемент, который режиссер добавил в свою киноинтерпретацию пьесы, – своего рода противостояние Заречной и Аркадиной (в большей степени, проявляющееся со стороны Ирины Николаевны). В фильме Ирина Николаевна бесконечно пытается показать свое превосходство над Ниной, в

особенности ярко это показано в сцене, где гости усадьбы просят Аркадину спеть романс, а та кокетливо отказывается, но стоит Дорну предложить петь Нине, как Ирина Николаевна тут же меняет своё мнение и уже в следующей сцене она поет «Очи чёрные». На наш взгляд, это интересный ход, который не только позволяет раскрыть образ Аркадиной, но и является элементом знакомства с реалиями русской культуры.

Небольшие изменения пьесы режиссер внес в самом конце фильма. У Чехова действие пьесы завершается фразой Дорна о смерти Треплева: «Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...» (С. XIII, 60)

В фильме последнее, что мы слышим – фраза Дорна о том, что в его аптечке взорвались какие-то пузырьки. То есть, режиссер старается создать открытий финал, оставляет минимальную возможность того, что в очередной раз эта попытка самоубийства Треплева была неудачной. В этот момент в фильме делается визуальный акцент на Аркадиной. Возможно, таким образом, режиссер пытается показать её мысли и надежды на то, что Константин жив, и этот выстрел не стал роковым для её сына.

В итоге, можно сказать, что пьесы А.П. Чехова ещё не утратили свою популярность среди зарубежных режиссеров. Майкл Майер попытался достаточно удачно дополнить чеховский текст шекспировскими реминисценциями. Однако, к сожалению, режиссер пренебрег некоторыми очень важными элементами пьесы, такими как образ чайки, сцена с театром и тд.

Литература

1. *Артемьева Л.С.* «Гамлетовский» микросюжет в пьесе А.П. Чехова «Чайка» // Пушкинские чтения. – 2015. – № XX.
2. Rex Reed Saoirse Ronan is properly tragic in tedious, soul-searching 'The Seagull'. URL: <https://observer.com/2018/05/saoirse-ronan-is-properly-tragic-in-tedious-soul-searching-the-seagull/> (дата обращения: 7.04.2020).
3. Schwartz D. The Seagull is the best possible version of Chekhov on screen // EW review. URL: <https://ew.com/movies/2018/05/07/the-seagull-movie-review/> (дата обращения: 7.04.2020).

Э.Г. Манукян

(Россия,

г. Ростов-на-Дону)

Научный руководитель:

доктор филол. наук,

профессор

Изотова Н.В.

**ПРАВОСЛАВНЫЙ РЕЛИГИОЗНЫЙ РИТУАЛ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА:
ЯЗЫКОВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ**

Протопресвитер Александр Шмеман в своей лекции говорил о том, что только Чехов не проглядел русского священника и что только он из всех русских классиков самый точный в описании церковных обрядов [Шмеман 1970: электрон. версия]. Действительно, общеизвестно, что А.П. Чехов был рожден в православной семье, с ранних лет жизни приобщен к церкви, поэтому был знаком с православным богослужением, обрядами. В одном из писем к И.Л. Леонтьеву он писал:

«Я получил в детстве религиозное образование и такое же воспитание: с церковным пением, с чтением Апостола и кафизм в церкви, с исправным посещением утрени, с обязанностью помогать в алтаре и звонить на колокольне <...>» [Чехов – И.Л. Леонтьеву (Щеглову) от 9 марта 1892, Мелихово] (П. V, 20–21).

Глубокое познание писателем церковных служб, обрядов, таинств прослеживается в таких рассказах, как «Кошмар», «Панихида», «На страстной неделе», «Переكاتи-поле», «Архиерей» и ряде других.

В толковом словаре под редакцией Д.Н. Ушакова ритуал трактуется как «установленный порядок обрядовых действий при совершении какого-нибудь религиозного акта» [Ушаков 2008: 693]. Существуют определенные правила поведения в конкретных ситуациях, «которым человек должен соответствовать, даже не смотря на внутреннее состояние души» [Клопыжникова 2008: 34]. Церковные ритуалы и обряды – это звенья одной системы, которые имеют свои установленные религиозные особенности. Они «определяют внутреннее устройство действия и их определенную четкую очередность» [Полякова 2012: 392]. Кроме того, в православной церкви установлено семь таинств. Таинствами называются «церковные молитвы и священные действия, когда под видимым действием священника над человеком невидимо и тайно действует высшая сила» [Вера православная: электрон. версия].

Чехов увлекался праздниками, в том числе христианскими; ему были интересны ритуальный и символический аспекты. Писатель в своих рассказах описывает православные обряды и таинства двумя способами: штриховым и развернутым. Такие различные, оппозиционные способы изображения можно продемонстрировать на примере двух рассказов: «Панихида» (1886) – штриховое описание – и «На страстной неделе» – развернутое описание (1887).

В рассказе «Панихида» Чехов описывает церковную службу по умершей дочери лавочника. Моление об упокоении усопших совершается на Божественной литургии;

для этого «следует перед началом литургии или накануне вечером подать в церкви записку с именем» [Вера: электрон. версия]. Данный ритуал описан в рассказе:

«И отец Григорий сердито тычет к глазам его записочку. А на этой записочке, поданной Андреем Андреичем на проскомидию вместе с просфорой, крупными, словно шатающимися буквами написано: “За упокой рабы божией блудницы Марии”» (С. V, 352).

Так, проскомидия – «первая часть литургии», а просфора – «богослужебный литургический хлеб, употребляемый в православии для таинства Евхаристии и для поминания во время проскомидии живых и мёртвых. На проскомидии из просфор будут вынуты частицы за упокоевание, которые в конце литургии будут опущены в святую чашу и омыты кровью Иисуса» [Вера православная: электрон. версия].

Панихида служится после литургии, перед кануном – «особым столиком с избражением распятия и рядами подсвечников», ставится коливо – «поминальное блюдо в православных церквях» [Вера православная: электрон. версия].

«Сторож Матвей ставит перед ним столик с коливом, и, немного погодя, панихида начинается» (С. V, 353).

Далее Чехов описывает звуки и изображает прихожан церкви:

«В церкви тишина. Слышен только металлический звук кадила да протяжное пение... Возле Андрея Андреича стоят сторож Матвей, повитуха Макарьевна и ее сынишка, сухорукий Митька. Большие никого нет. Дьячок поет плохо, неприятным, глухим басом, но напев и слова так печальны, что лавочник мало-помалу теряет выражение степенства и погружается в грусть» (С. V, 354).

В данном рассказе нет полного и поэтапного описания церковной службы, однако за счет отдельных слов – церковных терминов (обозначений явлений и реалий) воссоздается описание моления об упокоении, или панихиды. Антураж такого обряда создается за счет описания чувств лавочника, пения дьячка, звука кадила и тишины церкви посредством средств изобразительности – эмоционально окрашенных слов. Такой же способ изображения эмоционального фона церковной службы присутствует, например, в описании обедни в рассказе «Кошмар» (1886) и в описании Всенощного бдения в рассказе «Архиерей» (1902).

В рассказе на «На страстной неделе» Чехов описывает исповедь, или покаяние, являющуюся одной из семи таинств в православной церкви. Фрагмент рассказа, в котором женщина приходит на исповедь в церковь, репрезентирует все действия, которые предписаны при исповеди. Сначала исповедник должен подойти к священнику, стоящему перед аналоем, на котором лежат Евангелие и крест [Вера: электрон. версия]. То же – у Чехова:

«В целку между двумя половинками ширмы видно, как дама подходит к аналою и делает земной поклон, затем поднимается и, не глядя на священника, в ожидании поникает головой» (С. VI, 143).

В данном фрагменте Чехов с помощью глаголов движения и действия описывает невербальные акты исповедующейся в установленном порядке: *‘делает земной*

поклон' – то есть касается лбом пола, стоя на коленях, и *'понижает головой'* – то есть опускает голову вниз в знак послушания. Чехов в данном описании затрагивает и окулесу, используя деепричастие несовершенного вида, тем самым указывая на синхронность всех действий: *'не глядя на священника'*.

Эта часть исповеди, описанная писателем через рассказчика, репрезентирует действия по установленному церковному канону. Далее Чехов поочередно представляет действия священника и исповедующейся женщины. Действия священника представляют собой ряд невербальных и паралингвистических характеристик, присущих данному конкретному человеку:

«Вздохнув и не глядя на даму, он начинает говорить быстро, покачивая головой, то возвышая, то понижая свой шепот» (С. VI, 143).

Священнослужитель говорит *'шепотом'*, то есть тихо, что объясняется тем, что священник обязан хранить исповедь в тайне, иначе он может лишиться сана. По М.К. Милых, глагол *«шептать»* определяет силу звучания, ослабленного и приглушенного [Милых 1958: 46]. Это демонстрирует голос священника, который охарактеризован у Чехова по темпу (распространитель глагола – наречие *'быстро'*) и тону (деепричастия *'возвышая'* и *'понижая'*). В данном описании паралингвистическая характеристика голоса священнослужителя воспроизводит норму церковного канона, которая предписывает священнику хранить тайну исповеди и воздействовать на исповедующегося, чтобы наставить на путь истины. Последнее достигается, помимо модификации голоса, еще и с помощью кинесики, представленной в виде движения головы и описанной с помощью деепричастия: *'покачивая головой'*.

Следующее описание характеризует поведение исповедующегося человека в рамках общения со священником при церковной исповеди:

«Дама слушает покорно, как виноватая, коротко отвечает и глядит в землю» (С. VI, 143).

Здесь демонстрируется психологический аспект исповеди, который предполагает раскаяние. Это репрезентирует использованный Чеховым сравнительный оборот *'как виноватая'*, который указывает на чувство вины, важное в процессе покаяния и раскаяния. Также продолжается описание послушания, на что указывают глагольно-наречные сочетания: *'слушает покорно'*, *'коротко отвечает'* и *'глядит в землю'*.

Далее Чехов демонстрирует важный ритуал в действии священника в таинстве покаяния:

«Но вот священник покрывает ее голову епитрахилью» (С. VI, 143).

Епитрахиль – «это длинная широкая лента, которую носит священник, совершая богослужения» [Вера православная: электрон. версия]. Принимающий исповедь священник накрывает голову исповедующегося человека епитрахилью при чтении так называемой разрешительной молитвы. У Чехова представлена эта молитва в каноническом прочтении:

«– И аз, недостойной иерей... – слышится его голос... – властью его, мне данную, прощаю и разрешаю тя от всех грехов твоих...» (С. VI, 143).

При чтении разрешительной молитвы священник данной ему властью отпускает исповедующемуся грехи, о которых было сказано. Однако если при тех или иных обстоятельствах священник торопится, то он имеет право прочитать только так называемую разрешительную формулу, содержащуюся в последней молитве исповеди [Правмир: электрон. версия], которая и представлена в данном фрагменте чеховского текста.

Последний ритуал исповеди, описанный в данном рассказе, – это невербальные кинетические акты при окончании таинства покаяния:

«Дама делает земной поклон, целует крест и идет назад» (С. VI, 143).

Чехов при описании этой части таинства также поочередно использует глаголы движения и действия.

В этом же рассказе писатель от имени мальчика-рассказчика говорит о важном действии – посте перед исповедью:

«Я отлично знаю, что после исповеди мне не дадут ни есть, ни пить» (С. VI, 141).

Следует также отметить, что православный церковный ритуал в произведениях Чехова может быть представлен не только в пространстве церкви, но и в бытовом пространстве. Например, в повести «Три года» (1895) молебен служится в пространстве дома. Чехов транслирует обряд с помощью глаголов действия, церковной лексики и высказываний из Священного Писания, которые сопутствуют каноническому действию:

«Священник и дьякон начали облачаться. Принесли кадило, из которого сыпались искры и шел запах ладана и угля <...>. – Благослови, владыко, – начал дьякон. Молебен служили торжественно, ничего не пропуская, и читали два акафиста: Иисусу сладчайшему и пресвятой богородице. Певчие пели только нотное, очень долго <...> пока читались акафисты и певчие на разные лады выводили тройное «господи помилуй» <...>. Но когда она вместе со стариком подставила голову под евангелие и потом несколько раз опускалась на колени, он понял, что ей все это нравится, и успокоился. В конце молебна, во время многолетия, священник дал приложиться к кресту старику и Алексею <...> – Пророк Самуил, – начал священник, – пришел в Вифлеем по повелению господню, и тут городские старейшины вопрошали его с трепетом: “мир ли вход твой, о прозорливче?” И рече пророк: “мир, пожрети бо господу приидох, освятитесь и возвеселитесь днесь со мною”. Станем ли и мы, раба божия Юлия, вопрошать тебя о мире твоего пришествия в дом сей?.. Юлия раскраснелась от волнения. Кончив, священник дал ей приложиться ко кресту и сказал уже совсем другим тоном: – Теперь Федора Федорыча надо женить. Пора. Опять запели певчие, народ задвигался и стало шумно» («Три года», С. IX, 37–38).

По структуре молебен представляет собой сокращённый вариант утрени [Вера: электрон. версия]. Как видно из данного фрагмента, Чехов, как и в рассказе «На страстной неделе», дает развернутое описание молебна со всеми ритуальными составляющими, коррелируя его с авторскими ремарками, которые визуализируют и характеризуют героев повести.

Таким образом, демонстрируя православный ритуал в религиозных обрядах и таинствах, Чехов с помощью языковых средств детально и точно описывает его вербальное и невербальное воплощение. Писатель использует метод как штрихового, так и развернутого описания религиозных действий священнослужителей и в церковном, и во внецерковном пространствах.

Литература

1. Большой толковый словарь современного русского языка: 180000 слов и словосочетаний / под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Альта-Принт, 2008.
2. Вера. Православный информационный портал. URL: <http://molitva-info.ru>
3. Вера православная. URL: <https://verapravoslavnaya.ru>.
4. Клопыжникова А.А. Ритуал как кодификация обряда // Аналитика культурологии. – 2008. – Вып. 10.
5. Милых М.К. Прямая речь в художественной прозе. – Ростов н/Д: РКИ, 1958.
6. Полякова Ю.Ю. Отражение понятий «Праздник», «Ритуал», «Обряд», «Таинство» в русской языковой картине мира // Ученые записки Таврического нац. ун-та. – 2012. – Вып. 25 (64).
7. Протопресвитер Александр Шмеман. Только Чехов не проглядел русского священника. URL: <https://www.pravmir.ru/protopresviter-aleksandr-shmeman-tolko-chehov-ne-proglyadel-russkogo-svyashhennika/>.

Д.О. Сергань
(Россия, г. Таганрог)
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доцент
А.Г. Нарушевич

ДВА ВАРИАНТА РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «ШУТОЧКА»: КОРРЕКТИРОВКА ТЕКСТА В СВЯЗИ С ИЗМЕНЕНИЕМ ЗАМЫСЛА

Раннее и зрелое творчество А.П. Чехова носит разный характер: в ранний период пишет торопливо легкие шуточные рассказы, позднее творчество отличается серьезностью поднятых тем.

Уникальный рассказ «Шуточка», имея два варианта, относится к обоим периодам творчества. Первый вариант опубликован в юмористическом журнале «Сверчок» в 1886 году, второй вариант подготовлен для собрания сочинений в 1889 году.

Примечательно, что А.П. Чехов использует в качестве заглавия не слово «шутка», а именно «шуточка». В «Толковом словаре русского языка» С.И. Оже-

гова читаем: «Шуточка – 1. То, что говорится или делается не всерьёз, ради развлечения, веселья. *Сказать что-то в шутку*. 2. Слова, не заслуживающие доверия, причиняющие неприятность тому, тому, кто её не ждал. *Злую шутку сыграть*».

Два значения слова «шуточка» реализуются в двух вариантах текста рассказа: первое лексическое значение в варианте 1886 года, а второе – в варианте 1889 года.

В связи с изменением замысла рассказа происходит корректировка текста. Замысел усложняется: простая шуточка меняется до мысли, что любовь – это не «шуточка», а серьезное и ответственное дело. Поэтому из первого варианта текста автор убирает все элементы, которые подчеркивают легкость шутки.

В рассказе показана простая история – ясным зимним днём двое молодых людей с радостью катаются с горки. Интересно посмотреть, как говорится о солнце в начальном варианте рассказа, а как в переработанном.

Сравниваем: «От наших ног вниз до самой земли тянется покатая ледяная плоскость, в которую **кокетка**-солнце глядится, как в зеркало» (С. V, 489). «От наших ног до самой земли тянется покатая плоскость, в которую солнце глядится, как в зеркало» (С. V, 21).

В первом варианте образ солнца уточняется словом «кокетка» с лексическим значением «женщина, старающаяся своим поведением, одеждой понравиться окружающим». Эта характеристика солнца придает ситуации дух резвости, шутливости, проказничества, который ослабевает во втором варианте рассказа.

Посмотрим на описание движения санок в обоих вариантах текста: «Санки летят как пуля, **сломя голову**...» (С. V, 489). «Санки летят как пуля» (С. V, 21).

В первом варианте текста описание дополняется разговорным фразеологизмом «сломя голову» с лексическим значением «быстро, стремительно», который придает тексту простоту, а ситуации – несерьезность.

Этот эпизод катания с горки в обоих вариантах заканчивается неодинаково: «Вот-вот **сковырнемся!**» (С. V, 489). «Вот-вот еще мгновение, и кажется – мы **погибнем!**» (С. V, 21).

Слова «сковырнуться» и «погибнуть» несут разную смысловую нагрузку: глагол «сковырнуться» («свалиться, опрокинуться») с разговорной окраской помогает почувствовать читателю озорство, шутливость ситуации, а глагол «погибнуть» («подвергнуться уничтожению, умереть») намекает на серьезность ситуации, несмотря на внешнюю легкость.

Главный герой начинает легкую игру – он тихонько вместе с ветром произносит фразу: «Я люблю вас, Надя!», когда Наденька спускается с горки. Героине нравятся эти слова, так как она думает, что вместо ветра их шепчет возлюбленный, а герой и вида не подает, что именно он признался в любви.

Обратим внимание, как ведет себя герой в этом эпизоде: «А я, как ни в чем не бывало, стою возле нее, курю и внимательно рассматриваю **пятно** на своем

рукаве» (С. V, 490). «А я стою возле нее, курю и внимательно рассматриваю свою **перчатку**» (С. V, 22).

А.П. Чехов «пятно» заменяет на «перчатку» во втором варианте текста. Деталь пятно на рукаве делает ситуацию смешной, что подчеркивает безобидность его шутки, а перчатка – нейтральный предмет.

В текст рассказа Чехов добавляет новые слова, уточняющие чувства и мысли Наденьки, которая хочет разгадать, кто же все-таки говорил о любви.

Сравним: «Это вопрос самолюбия, чести... с этим шутить нельзя! Наденька то и дело заглядывает мне в лицо, отвечает невпопад, нетерпеливо сжимает губки...» (С. V, 490). «Это вопрос самолюбия, чести, **жизни, счастья**, вопрос очень **важный**, самый важный на свете. Наденька **нетерпеливо, грустно**, проникающим взором заглядывает мне в лицо, отвечает **невпопад**, ждет, не заговорю ли я» (С. V, 22).

В первом варианте Наденька уверена, что слова будут произнесены снова и снова. На это указывает и многоточие в конце фразы. А во втором варианте обилие слов усиливает чувство грусти, неуверенности.

Наденька, не получив ответ, в первом варианте текста «хмурится и нервно **топает ножкой**», а во втором «хмурится, **готова заплакать**».

Действие топнуть ножкой передает задор, веселость, баловство, а готовность заплакать стирает браваду эпизода.

Герой продолжает свою игру. В обоих вариантах он предлагает ей пойти домой, но в первоначальном он при этом «принужденно» зевает. Деталь специально зевать несет важную смысловую нагрузку: герой понимает, что Наденьке важно узнать правду, поэтому дурачит ее, шутит.

В первом варианте читаем: «Мы спускаемся в третий раз, и я вижу, как она следит за моими губами, не шевельнутся ли они. Но я прикладываю к губам платок, кашляю, **сморкаюсь** и все-таки выговариваю:

– Я люблю вас, Надя!» (С. V, 491).

Глагол «сморкаться» делает ситуацию более сниженной и обыденной, поэтому этого глагола нет в переработанном варианте текста.

В первом варианте Наденька уверяет себя в положительном исходе ситуации: «Это ты, братец, сказал! Ты!» (С. V, 491). А во втором звучит огорчение и сомнение: «И я не хочу, чтобы это говорил ветер!» (С. V, 23).

Антон Павлович убирает из первоначального варианта рассказа большую сцену, которая важна для замысла первого рассказа, но не сочетается с замыслом второго. Это сцена обеда у Наденьки дома: «<...> – Идите к нам обедать!

Я люблю в гостях обедать, а потому охотно принимаю ее приглашение... Обед прост, но восхитителен. Рюмка водки, горячий суп с макаронами, котлеты с картофельным пюре и сладкие слоеные пирожки, от которых ноет под ложечкой... Прибавьте к этому долгий, пытливый взгляд больших черных глаз, не перестававших во всё время обеда сторожить мое лицо, и вы скажете, что

меню великолепно... После обеда, оставшись со мною tête-à-tête, Наденька всё время, как овечка, ходит около меня и томится... <...> Ухожу я от нее, не намекнув о любви и даже не проронив ни одного слова, начинающегося с буквы «л». (С. V, 491).

В этом эпизоде автор намеренно сочетает несочетаемое: «суп с макаронами», «пюре», «пирожки» и взгляд черных глаз Наденьки. Этот прием позволяет создать шутливость, которая соответствует замыслу автора: игра героя – это просто безобидная шутка в легком рассказе.

Интересна сцена, когда Наденька пытается прокатиться сама и проверить, слова любви говорит герой или ветер.

Сравним: «Я вижу только, что она поднимается из саней изнеможенная, красная... Судя по ее лицу, она и сама не знает, слышала она что-нибудь или нет... От страха у нее **ушла душа в пятки**, а вместе с душою слух, зрение, мозг...» (С. V, 492). «Я вижу только, как она поднимается из саней изнеможенная, слабая. И видно по ее лицу, она и сама не знает, слышала она что-нибудь или нет. Страх, пока она катила вниз, отнял у нее способность слышать, различать звуки, понимать...» (С. V, 24).

В первом варианте фразеологизм «душа ушла в пятки» со значением «сильно испугаться» работает на создание шутливой ситуации, а во втором варианте его нет, и повествование более сдержанное.

Проходит время. Наступает весна. В обоих вариантах герой приходит к тому дому, где жила Наденька. Видит, что она за забором в саду. И опять вместе с ветром звучит фраза: «Я люблю вас, Надя!»

В первом варианте текст заканчивается одной емкой фразой, которая настраивает на благополучный исход «шуточки»: «Но тут позвольте мне жениться» (С. V, 492).

Читаем, как заканчивается окончательный вариант текста: «Это было уже давно. Теперь Наденька уже замужем; ее выдали, или она сама вышла – это всё равно, за секретаря дворянской опеки, и теперь у нее уже трое детей. То, как мы вместе когда-то ходили на каток и как ветер доносил до нее слова «Я вас люблю, Наденька», не забыто; для нее теперь это самое счастливое, самое трогательное и прекрасное воспоминание в жизни...

А мне теперь, когда я стал старше, уже непонятно, зачем я говорил те слова, для чего шутил...» (С. V, 24).

В окончательной редакции рассказа «Шуточка», включенной Чеховым в собрание сочинений, в конце появляется мотив тоски: герой уезжает и высказывает печальные мысли о себе и о судьбе Наденьки, для которой на всю жизнь как самое трогательное и прекрасное воспоминание сохранился этот пустяк из юности.

Антон Павлович прямо не оценивает поведение и личность персонажей, но мы понимаем, что нельзя даже в шутку заставлять страдать другого человека, играть с его душой.

Таким образом, изменение финала, сокращение некоторых эпизодов, работа со словарным составом (разговорная лексика заменяется книжной) способствуют изменению замысла: простая шутка героя над его возлюбленной во втором варианте перерастает в «шуточку» с чувствами другого человека, которая может привести к большим страданиям.

Литература

1. *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики Чехова. СПб.: Филологический факультет. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007.
2. *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка: 28-е изд., перераб. / под общ. ред. Л.И. Скворцова. – М.: Мир и образов.: ОНИКС, 2012.

ТИПЫ И ФУНКЦИИ БИБЛЕИЗМОВ
В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «СТУДЕНТ»

С.Я. Аль-Бакиен
(Россия, г. Тула)

Научный руководитель:
д-р пед. наук, доцент
Е.Л. Райхлина

А.П. Чехов – великий русский писатель, перу которого принадлежит большое количество шедевров русской литературы XIX века. Его творчество отличается многообразием тем и сюжетов: юмористические произведения («Хамелеон», «Лошадиная фамилия»); рассказы и повести, в основе которых – глубокий психологизм и философские размышления («Маленькая трилогия», «Душечка»); пьесы, близкие «новой драме» («Вишнёвый сад», «Чайка»). Немаловажное место в творчестве писателя занимают произведения, наполненные религиозными мотивами и тесно связанные с духовно-нравственной жизнью человека. Так, например, одним из самых известных рассказов Чехова на подобную тематику является пасхальный рассказ «Студент». Отличительными чертами пасхального рассказа являются проповедь добра, напоминание евангельских истин, показ духовного возрождения человека и непосредственная связь с христианством и Пасхой – одним из главных религиозных праздников [Захаров 2011: электрон. версия]. Это отражается не только на сюжете, но и на языке произведения: в тексте рассказа «Студент» можно встретить множество лексем с библейской коннотацией.

Лексемы с библейской коннотацией, или библеизмы – языковые единицы, заимствованные из Библии или испытавшие семантическое воздействие библейских текстов [Булавина 2003: 119]. Существует несколько классификаций языковых единиц такого плана. Воспользуемся типологией С.В. Булавиной, которая выделяет следующие типы: 1) религиозная лексика; 2) церковная лексика; 3) имена собственные; 4) фразеологические единицы (ФЕ); 5) библеизмы-цитаты; 6) библеизмы-аллюзии; 7) вокативные междометия [Булавина 2003: 119].

Для выявления библеизмов и их функций в произведении, обратимся к тексту, чтобы проанализировать идею и сюжет рассказа. Главный герой произведения – двадцатидвухлетний студент Иван Великопольский, возвращающийся поздним вечером домой и размышляющий о жизни. События происходят во время Страстной пятницы, за два дня до Пасхи, поэтому в тексте встречается множество употреблений названий церковных таинств, обрядов, праздников. А.П. Чехов хорошо был знаком с религиозными традициями и обычаями, что позволило ему при помощи церковной лексики воссоздать христианские реалии русской жизни. Выбранное автором время действия не случайно: страстная пятница, посвящённая воспоминаниям крестных страдания Иисуса Христа, сменится Пасхой – праздником воскресения и веры. Это сопоставляется с динамикой настроения самого рассказа (начало пронизано печалью и унынием, а финал радостью и надеждой).

Все окружающее кажется студенту мрачным, пугающим и унылым. Жизнь предстаёт перед ним как нечто негативное, неизменное, повторяющееся раз за разом: «...студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» (С. VIII, 306). Встреча с вдовами, Василисой и ее дочерью Лукерьей, является переломным моментом и центральным эпизодом произведения. Иван подходит к женщинам немного погреться у костра, и в этот момент ему вспоминается эпизод из Евангелия о том, как апостол Петр трижды отрекся от Иисуса. Это обуславливает наличие большого количества библеизмов-ойконимов и библеизмов-цитат в тексте рассказа. Преобладают модифицированные цитаты, так как они используются Иваном в разговоре: он пересказывает библейский сюжет. Немодифицированная цитата звучит, когда студент напрямую цитирует Евангелие.

Рассказ Ивана вызывает у женщин слезы, боль и искреннее сочувствие: «старуха заплакала ... потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра» (С. VIII, 306). Этот эмоциональный отклик пробуждает и душу студента – он осознаёт непрерывную связь между прошлым и настоящим, словно приоткрывая для себя частицу понимания «высокого смысла». То, что чувствовал Апостол Петр много веков назад, почувствовала и старуха, которая искренне заинтересовалась в том, что происходило в его душе в тот момент. В тексте часто встречается религиозная лексика, в частности, не раз употребляется лексема «душа», отвечающая религиозным представлениям о человеке. Это объясняется задачей писателя и выполняет одну из функций пасхального рассказа – показать духовное возрождение человека, которое сопряжено у Чехова с религиозной философией. После этого разговора мысли и чувства Ивана меняются, финал рассказа резко контрастирует с его началом: «и чувство молодости, здоровья, силы, – ему было только 22 года, – и

невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» (С. VIII, 306). От страха и непонимания смысла жизни Иван приходит к постижению того, что человек существует не изолированно, а в органической связи с прошлым и будущим, что придаёт ему надежды и веры в лучшее.

Таким образом, проведенный нами анализ текста рассказа А.П. Чехова «Студент» позволяет выделить следующие варианты лексем с библейской коннотацией, представленные в данных ниже таблицах.

Таблица 1

**РЕЛИГИОЗНАЯ ЛЕКСИКА
В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «СТУДЕНТ»**

Тип библеизма	Примеры и кол-во словоупотреблений
Наименования Бога	<i>Иисус (6), Господь (1)</i>
Слова, содержащие христианские представления о человеке	<i>Душа (3)</i>

Таблица 2

**ЦЕРКОВНАЯ ЛЕКСИКА
В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «СТУДЕНТ»**

Тип библеизма	Примеры и кол-во словоупотреблений
Наименование подвижников христианства, религиозных атрибутов	<i>Дьячок (1), первосвященник (3), Евангелие (1)</i>
Наименование единиц церковно-административных устройств	<i>Духовная академия (1)</i>
Наименование церковных обрядов, таинств, праздников	<i>Страстная пятница (1), двенадцать Евангелий (1), Пасха (1), тайная вечеря (2), молитва (1)</i>

Таблица 3

**БИБЛЕИЗМЫ-ИМЕНА СОБСТВЕННЫЕ
В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «СТУДЕНТ»**

Тип библеизма	Примеры и кол-во словоупотреблений
Ойконимы	<i>(Апостол) Пётр (6), Иисус (6), Иуда (1)</i>

Количественный анализ лексем с библейской коннотацией позволяет сделать вывод о том, что в произведении преобладают библеизмы-ойконимы (39,39%). Также в большом количестве представлены церковная лексика (36, 36%) и религиозная (30,03%). Единично в тексте встречается вокативное междометие, служащее для выражения эмоциональной реакции (*Бог с тобой*).

Также в тексте произведения А.П. Чехов использует библеизмы-цитаты: немодифицированные («И исшед вон, плакаясь горько») и модифицированные («С тобою я готов и в темницу, и на смерть»; «Говорю тебе, Петр, не пропоет сегодня петел, то есть петух, как ты трижды отречешия, что не знаешь меня»; «И этот был с Иисусом»; «Я не знаю его»; «И ты из них»; «Да не тебя ли сегодня я видел с ним в саду?»).

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что библеизмы выполняют следующие функции в тексте: 1) описание духовного возрождения человека, которое неразрывно связано в рассказе с религиозными мотивами; 2) воссоздание христианских реалий русской жизни; 3) реализация стиливых особенностей жанра.

Таким образом, в рассказе «Студент» А.П. Чехов использует большое количество различных типов библеизмов, которые служат для реализации не только жанровых особенностей, но и философского смысла, заложенного автором в произведение.

Литература

1. Булавина С.В. Русские устойчивые словосочетания, содержащие церковно-религиозную лексику: дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2003. – 156 с
2. Захаров В.Н. Пасхальный рассказ как жанр литературы // Языкознание и литературоведение. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pashalnyy-rasskaz-kak-zhanr-russkoy-literatury/viewer>.

И.А. Бабаян

(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:

д-р филол. наук, доцент

С.Г. Букаренко

ЧАСТЕРЕЧНЫЕ МОДЕЛИ ЗАГОЛОВКОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА

Изучение заголовков было начато литературоведами (Е. Ермилов, З. Паперный, М. Семанова, А. Чудаков, Г. Бердников, Н. Веселова, Э. Денисова, Е. Джанджакова, Н. Кожина и др.). Лингвистических работ о заголовках, в том числе и о заголовках произведений А.П. Чехова, сначала было крайне мало. Однако в последнее время интерес к ним у языковедов значительно возрос. Это обусловлено повышением внимания к лингвистике текста (А.А. Акишина, Л.Г. Бабенко, А.Н. Баранов, Н.С. Болотова, М.П. Брандес, Н.Д. Бурвикова, Н.С. Валгина, Н.А. Веселова, И.Р. Гальпе-

рин, В.А. Кухаренко, Ю.А. Левицкий, Л.М. Лосева, Л.Н. Мурзин, В.В. Одинцов, А.Ф. Папина, Г.Я. Солганик, К.А. Филиппов, Чернявская В.Е. и др.).

Заголовки исследуются в следующих основных аспектах: 1) в когнитивно-функциональном (Т.В. Васильева [2], Э.Л. Лазарева [6] и др.), 2) в лексико-семантическом (А.Н. Бертякова [1], А.А. Харьковская [14] и др.), 3) в синтаксическом (А.С. Попов [10] и др.), 4) в прагмалингвистическом (А.Э. Долгирева [3] и др.), 5) в аспекте системных характеристик заголовков (Н.В. Иноземцева [4] и др.), 6) в аспекте перевода (З.Я. Красневская [5] и др.), 7) в функциональном аспекте (В.С. Мужев [7], А.С. Подчасов [9] и др.), 8) в аспекте взаимодействия заглавия и текста (Г.А. Основа [8] и др.). При этом морфологический аспект заголовков, аспект частеречного выражения их моделей, пока остаётся вне должного внимания.

В данной статье рассматриваются 610 заголовков произведений, извлечённых методом сплошной выборки из 10 томов Полного собрания рассказов и повестей А.П. Чехова, с целью выявления частеречных моделей этих заголовков. Поскольку заголовки у писателя выражены словом (40 %), словосочетанием в широком смысле (59 %), предложением (1 %) и их комбинациями, то в статье рассматривается, какими частеречными моделями представлены перечисленные типы заголовков.

Заголовки-слова представлены, как правило, *частеречной моделью одиночное существительное*. Количество заголовков, выраженных одиночными существительными, составляет 150 единиц (24,6 %; здесь и далее от 610): «Доктор», «Драматург», «Егерь», «Княгиня», «Критик», «Оратор», «Писатель», «Следователь», «Студент», «Учитель», «Хористка», «Юристка», «Нищий», «Жена», «Женых», «Муж», «Невеста», «Супруга», «Отец», «Папаша», «Аптекарь», «Братец», «Воры», «Враги», «Опекун», «Душечка», «Нахлебники». «Финтифлюшки», «Размазня», «Тоска», «Альбом», «Бумажник» и др.

Предпочтительное использование в заголовках именно существительных, а не слов других частей речи должно иметь объяснение. Можно предположить, что это обусловлено значением предметности, которое свойственно данной части речи. Оно позволяет относительно легко (в силу связи со статикой) и «жёстко» (в силу вынесения в заголовок) зафиксировать внимание читателя на ограниченном «кусочке» действительности – на предмете, обозначенном существительным. Вынесение наименования этого предмета в заголовок определяет его функцию как неизменного центра, вокруг которого уже в тексте будет развёрнута динамика, т.е. события, связанные с ним, и по отношению к которому все остальные предметы (в широком смысле), обозначенные существительными, воспринимаются второстепенными. Так, в рассказе «Гриша» для читателя такой центр зафиксирован писателем с помощью вынесенного в заголовок существительного, обозначающего имя мальчика. С ребёнком связаны все описанные в произведении события и остальные персонажи, также обозначенные существительными (няня, мама, тётя и др.), но по отношению к

Грише-центру они являются второстепенными, а потому эти существительные включены не в заголовок, а в текст.

Заголовки-словосочетания (в широком смысле) представлены разнообразными частеречными моделями, которые далее перечислены с учётом уменьшения их доли в общем количестве проанализированных заголовков.

Частеречная модель заголовков: прилагательное + существительное – 16,3 %: «Беззащитное существо», «Беспокойный гость», «Выигрышный билет», «Вынужденное заявление», «Глупый француз», «Добрый немец», «Дорогая собака», «Дорогие уроки», «Единственное средство», «Живая хронология», «Живой товар», «Загадочная натура», «Злой мальчик», «Знакомый мужчина», «Красная горка», «Либеральный душка», «Аптекарская такса», «Визитные карточки», «Врачебные советы», «Дачное удовольствие», «Дачные правила», «Домашние средства», «Жалобная книга», «Женский тост», «Женское счастье», «Житейская мелочь», «Житейские невзгоды», «Чужая беда», «Рыбья любовь», «Бабье царство», «Гусиный разговор», «Кулачье гнездо» и др. Данная модель у А.П. Чехова включает чаще всего качественные прилагательные (10,0 %), в 2 раза реже – относительные (4,9 %), ещё реже – притяжательные (1,3 %), конкретизируя соответствующим образом обозначенный в заголовке существительным предмет.

Частеречная модель заголовков: существительное + союз и + существительное – 1,6 %: «Вопросы и ответы», «Кролик и удав», «Рекламы и объявления», «Баран и барышня», «Лев и Солнце», «Речь и ремешок» и др. В данной модели центром внимания, в силу употребления в заголовке, являются уже два качественно разных, но объединённых в единое целое предмета. Они обозначены существительными, равноправие которых выражено сочинительным союзом и. Это равноправие семантически относительно, поскольку разная степень их значимости может быть представлена порядком следования членов этого однородного ряда, что весьма важно для понимания замысла художественного произведения.

Частеречная модель заголовков: существительное + предлог + существительное в творительном падеже – 1,4 %: «Дама с собачкой», «Дом с мезонином» и др. В приведённых примерах заголовков с помощью соотнесения формы именительного падежа одного существительного и указанной предложно-падежной формы другого существительного обозначается доминирование первого над вторым. Например, человека над животным («Дама с собачкой»), целого над частью («Дом с мезонином») и т.д. В предыдущей же модели доминирование, как было сказано, могло быть обозначено только порядком следования в ней существительных, т.е. не столь явно.

Частеречная модель заголовков: существительное + (,) союз или + существительное / существительные – 1,3 %: «Исповедь, или Оля, Женья, Зоя» и др. Эта модель позволяет выразить в заголовке пояснительные отношения между предметами, обозначенными существительными. Вторая часть модели предназначена для снятия той неопределённости, которую, с точки зрения писателя, может вызвать

её первая часть. Поэтому в такой модели важна закреплённая последовательность её элементов. Однако можно трактовать эту модель и как два разных взгляда на то, что является главным, т.е. центром, в одном и том же рассматриваемом «кусочке» действительности.

Частеречная модель заголовков: *существительное + предлог + существительное в предложном падеже*: «Анна на шее», «Двое в одном», «Человек в футляре», «Шило в мешке» и др. – 1,1 %. Такая модель заголовка фиксирует не только предмет-центр, на который должно быть направлено внимание читателя, но его внешний признак в виде пространственных / временных координат. Однако текст может трансформировать этот внешний признак, названный в заголовке, во внутренний, собственный, качественный признак предмета («Человек в футляре»).

Заголовки-предложения были использованы А.П. Чеховым значительно реже всех остальных типов заголовков (заголовков-слов, заголовков-словосочетаний). Однако они весьма разнообразны, в том числе и по частеречной выраженности. Это требует специального рассмотрения, поэтому в данной статье представлена только некоторая часть их частеречных моделей.

Частеречная модель заголовков: *существительное + глагол* – 0,1 %: «Кухарка женится» (двусоставное предложение). В качестве фиксированного центра, предназначенного для развёртывания в тексте, берётся уже целая ситуация, представленная в заголовке с помощью обозначенного существительным субъекта действия и глаголом – его действия.

Частеречная модель заголовков: *местоимение + глагол* – (0,1 %): «Он понял!» (двусоставное предложение). Включение в частеречную модель местоимения, в силу свойственного ему указания, создаёт интригу, мотивируя обращение читателя к тексту.

Частеречная модель заголовков: *опущенное существительное / местоимение + глагол* – 0,7 %: «Забыл!!», «Нарвался», «Пересолил», «Ушла» и др. (двусоставное неполное предложение с опущенным подлежащим). Соотносится с предыдущей моделью, но в отличие от неё в большей степени акцентирует внимание на действии, выраженном глаголом, в силу опущенного существительного со значением субъекта действия и не представленного даже местоимением. Это также стимулирует читателя обратиться к тексту.

Частеречная модель заголовков: *глагол в форме прошедшего времени множественного числа* – 0,1 %: «Упразднили!» (главный член неопределённо-личного предложения). В данном случае ещё в большей степени по сравнению с предыдущими моделями акцентируется внимание на действии, ибо исключается необходимость восстановления субъекта действия, выражаемого существительным или местоимением.

Представленное в данной статье описание частеречных моделей не только заголовков-предложений, но и заголовков-слов и заголовков-словосочетаний не является полным даже в пределах извлечённого материала, однако и оно пока-

зывает, насколько в принципе широк диапазон возможных заголовков. Изучение этого диапазона надо продолжить, потому что результаты такого исследования могут иметь практический выход в школьное обучение.

Сейчас в школьных учебниках всё больше и больше уделяется внимание работе с текстом, в том числе формированию знаний, умений и навыков, необходимых для того, чтобы озаглавить текст близко к коммуникативному замыслу его автора. О таком внимании говорит относительно большое количество заданий, предлагаемых учащимся в каждом классе. Так, в учебниках Т.А. Ладыженской, М.Т. Баранова, Л.А. Тростенцовой «Русский язык» для 5 класса [11] из 732 упражнений (за исключением контрольных вопросов и заданий) 43 (5,9 %) с заданием озаглавить текст. Для 6 класса [12] – из 620 упражнений 49 (7,9 %) с таким заданием. Для 7 класса [13] – из 514 упражнений – 35 (6,8 %) содержат указанное задание. В этих учебниках учащиеся в принципе могут ознакомиться с 51 заголовком, реализующим 11 типов частеречных моделей. Этого вполне достаточно, но кругозор учащихся можно существенно расширить, обратившись при изучении той или иной части речи, а также слова, словосочетания и предложения к частеречным моделям заголовков А.П. Чехова. Для этого их надо изучить в полном объёме, что является, как уже было сказано, задачей дальнейшего исследования.

Литература

1. *Бертякова А.Н.* Лексико-семантические особенности заголовков телевизионных передач. – Таганрог, 1997.
2. *Васильева Т.В.* Заголовок в когнитивно-функциональном аспекте. – М., 2005.
3. *Долгирева А.Э.* Газетный заголовок в прагмалингвистическом аспекте. – Таганрог, 2002.
4. *Иноземцева Н.В.* Системные характеристики заголовков англоязычных статей по методической проблематике. – Самара, 2010.
5. *Красневская З.Я.* Правда о переводе: этюды о работе переводчика с английского. – М., 2007.
6. *Лазарева Э.Л.* Заголовок в газете. – Свердловск, 1989.
7. *Мужев В.С.* О функциях заголовков // Сб. науч. тр. МГПИ им. М. Тореза. – 1970. – № 55.
8. *Основина Г.А.* О взаимодействии заглавия и текста // Русский язык в школе. – 2000. – №4. – С. 62–66.
9. *Подчасов А.С.* Дезориетирующие заголовки в современных газетах // Русская речь. – 2000. – №3. – С. 48–57.
10. *Попов А.С.* Синтаксическая структура современных газетных заглавий и ее развитие. – М., 1966.

11. Русский язык. 5 класс. Учеб. для общеобразоват. организаций: в 2-х ч. – М., 2016–2019.
12. Русский язык. 6 класс. Учеб. для общеобразоват. организаций: в 2-х ч. – М., 2019.
13. Русский язык. 7 класс / под ред. М.Т. Баранова, Т.А. Ладыженской, Л.А. Тростенцовой и др. – М., 2015–2019.
14. Харьковская А.А. Номинативные аспекты заглавий / Актуальные проблемы лингвистического образования: междунар. науч.-практ. конф. – Ч. II. – Самара, 2006. – С. 258–262.

**ДИМИНУТИВЫ В ОРИГИНАЛЕ
И ПЕРЕВОДЕ РАССКАЗА
А.П. ЧЕХОВА «ДУШЕЧКА»**

А.В. Водогрещкая
(Россия, г. Краснодар)
Научный руководитель:
канд. филол. наук,
доцент
О.В. Спачиль

Цель предлагаемой статьи – исследовать диминутивы в рассказе А.П. Чехова «Душечка», проанализировать их функции и определить, насколько их перевод на английский язык эквивалентен и адекватен оригиналу.

Диминутив (от лат. *di-*, *deminutivus* «уменьшительный») обозначает субъективно-оценочное значение малого объема, размера и т. п., обычно выражаемое посредством уменьшительных аффиксов; само слово с таким аффиксом [Варбот 1998].

Диминутивная функция, которая может представлять собой любое морфологическое средство, выражающее значение «маленький», в языковой системе находится среди грамматических средств, «возникающих на универсальном уровне» [Yurafsky 1996: 534]. Как отмечают исследователи, реализация данной функции принимает разнообразные формы и передается посредством ряда грамматических средств: аффиксов, изменения согласного, гласного или лексического характера, именного класса или рода. Вслед за Д. Юрафским мы полагаем, что, несмотря на такое разнообразие реализаций диминутивной функции, грамматисты, главным образом, называют морфему диминутивной в том или ином языке, когда, с семантической точки зрения, речь идет о лице или предмете, меньшего по сравнению с общепринятым размера.

В данной статье мы рассмотрим только лексические диминутивы, образованные суффиксальным способом, но нужно принимать во внимание, что

диминутивы могут образовываться с помощью префиксов, а также быть представленными на синтаксическом уровне (диминутивы-словосочетания и диминутивы-предложения).

Уже в заглавии исследуемого текста мы встречаемся с диминутивом. Согласно словарю С.И. Ожегова, *душечка* обозначает милого, приятного человека и употребляется преимущественно для обращения к женщине или к ребенку [Толковый словарь С.И. Ожегова: электрон. версия]. Рассмотрим варианты интерпретации заглавия в английских переводах.

К. Гарнетт [Chekhov/Garnett 2003: 247] и коллаборация Р. Пивера и Л. Волохонской [Chekhov/Pevear, Volokonsky 2000: 333] предлагают вариант “The Darling”. Данное слово используется как нежная форма обращения к любимому человеку; для определения дружелюбия и доброты, а также при разговоре о ком-то популярном или любимом аудиторией [Hornby 2005]. Все три толкования из рассматриваемой словарной статьи оксфордского словаря являются подходящими для передачи смысла заглавия чеховского рассказа, так как они раскрывают роль главной героини в тексте. Слово *душечка* относится к Оленьке, которую любят и уважают окружающие, и она, в свою очередь, сама бескорыстно отдает свою любовь.

Грамматическая составляющая также помогает приблизить интерпретацию к оригинальному значению заглавия. Так, функция определенного артикля *the* в сочетании с прилагательным выражает функциональный концепт. Выбирая данную структуру, К. Гарнетт подчеркивает и уникальность героини, и обращение к ней окружающих с использованием определения *darling* как особого, характерного только для нее функционального понятия.

С точки зрения морфологии и этимологии, корень слова *darling* берет начало от древнеанглийского *deor* “dear” [Online Etymology Dictionary: электрон. версия], что в русском переводе обозначает «дорогой, близкий» [Cambridge Dictionary: электрон. версия]. А слово *душечка* восходит к лексеме «душа» [Фасмер 1986: 557]. С другой стороны, продуктивный аффикс *-ling* с его диминутивным значением аналогичен русскому *-ечк*.

Исходя из наших наблюдений, значения корневых морфем оригинального заглавия и его перевода представляют собой разные понятия. Заглавие «Душечка» позволяет автору выдвинуть на передний план особенности характера героини, в частности, ее открытую к людям душу, что не отражено в переводе.

Диминутив *darling* используется не только в заглавии, но и далее в текстах анализируемых переводов К. Гарнетт и Р. Пивера с Л. Волохонской. Можно сделать вывод, что эта лексема служит адекватной заменой оригинала по структуре, хотя и обозначает другой концепт с точки зрения семантики.

Совсем другой вариант перевода заглавия встречается в переводе Р. Хингли – “Angel” (букв. *ангел*) [Chekhov/Hingley 2008: 172]. В прямом значении *angel* – “a spirit who is believed to be the servant of God” [Hornby 2005: 50] (дух, который считается

служой Божиим), следовательно, в данном переводе можно проследить концепт души, которого не хватало в варианте “The Darling”. Но данное существительное не обладает диминутивным компонентом, что отдаляет его от эквивалентной интерпретации. Более того, перевод “Angel” может ввести читателей в заблуждение, так как прямая связь с богом в тексте не упоминается.

Отметим, что у Р. Хингли слово *angel* дважды выделено курсивом на первых страницах текста: “You really are an *angel*!”; “You, *angel*” [Chekhov/Hingley 2008: 173]. Данный прием усиливает выдвигание этого понятия, укрепляет его позицию в тексте, уже заданную композицией и повторами. В печатном варианте рассказа Чехова (С. Х, 103) такой прием не используется. В оригинале оба эти предложения представляют собой прямую речь с восклицанием «Душечка!», без добавочных конструкций и определений, а выбор Хингли говорит о желании переводчика интерпретировать смысл, выделяя заглавное слово различными способами.

Следующий диминутив, находящийся в тексте в сильной позиции, это имя Оленька. К. Гарнетт, Р. Пивер и Л. Волоконская используют транслитерацию – *Olenka*, а Р. Хингли дал героине имя *Olga*. Подобные варианты интерпретации приводят к следующим последствиям. С одной стороны, читателю необходимо обладать дополнительной информацией об особенностях русского языка и о тексте Чехова в частности, чтобы понять, что суффикс *-еньк* в «Оленьке/Olenka» несет диминутивную функцию. Однако это уникальное имя, и в переводе важно сохранение его фонетических и орфографических черт, насколько позволяет язык перевода. С другой стороны, вариант *Olenka* подчеркивает разницу официального полного имени героини (Ольга Семеновна Племянникова) и того, как ее называют близкие и рассказчик. *Olga* на протяжении всего текста Хингли стирает это разграничение.

Проанализируем пару диминутивов и в то же время контекстуальных синонимов *славенький* – *хорошенький* в высказывании Оленьки по отношению к Ваничке (С. Х, 104):

– Какой ты у меня славенький! – говорила она совершенно искренно, приглаживая ему волосы. – Какой ты у меня хорошенький!

Оба прилагательных образованы при помощи диминутивного суффикса *-еньк*. По причине асимметрии языков, в переводе такое морфологическое соответствие, конечно, соблюсти практически невозможно. Вот такие варианты предложены данной паре в переводах:

- 1) Гарнетт: *a sweet pet* – *a pretty dear* у Гарнетт [Chekhov/Garnett 2003: 250],
- 2) Пивер и Волоконская: *sweetie* – *pretty one* [Chekhov/Pevear, Volokonsky 2000: 335],
- 3) Хингли: *a splendid little chap* – *a handsome little fellow* [Chekhov/Hingley 2008: 174].

Рассмотрим значимые компоненты из каждой пронумерованной пары отдельно.

(1) В сочетании *sweet pet* часть функций оригинального диминутивного суффикса берет на себя слово “pet”, которое в своем третьем словарном зна-

чении подразумевает неформальное обращение к кому-либо, позволяющее выразить любовь и привязанность (*What's wrong, pet?*) [Hornby 2005: 1129]. Составляющая *sweet* включает в себя семантические компоненты привлекательности, доброты, чистоты (*attractive, kind, pure*) [Hornby 2005: 1551], что так же усиливает диминутивное значение. Аналогично, прилагательное *pretty* выполняет схожую функцию, как и слово «славенький», обозначая привлекательность. Во втором значении *pretty* – «хорошенький, веселенький» [Falla 2007: 1041] имеет оттенок привлекательности как таковой, безотносительно размера или красоты [Hornby 2005: 1194], что сближает его одновременно с обоими прилагательными из оригинальной пары. Усилительную роль играет во втором сочетании обращение *dear*.

(2) Морфологически *sweetie* – слово с диминутивным суффиксом *-ie*, что позволяет нам говорить о структурной эквивалентности. Однако корневые морфемы, как и в случае с заглавием, сильно отличаются семантически. Корневая морфема *слав-*, хотя и приобретает в рассматриваемом слове оттенок доброты и нежного отношения, не содержит в себе ссылки на сладость или какие-либо вкусовые ощущения, как в случае с *sweet-*.

(3) Общее в третьей паре – *little* – это не только лексический повтор и намеренное введение переводчиком стилистического средства выразительности, но и отличный от предыдущих способ передачи диминутивного значения. Спорным представляется усложненность конструкций (по три слова вместо одного в оригинале). Можно предположить, что наличие двух разных, но синонимичных существительных, характерных для разговорной речи, обусловлено контекстуальной синонимией оригинальных прилагательных.

Интерес представляет тот факт, что, согласно информации из Оксфордского словаря, и *chap*, и *fellow* используются англоговорящим населением для обращения к мужчинам, в то время как *pretty* в большинстве случаев адресуют к женскому полу, в то время как флективность русского славенький позволяет ограничиться только мужским полом.

Эквивалентными можно назвать переводы диминутива *тётя* (С. Х, 111): *Aunt* [Chekhov/Hingley 2008: 180] и *auntie* [Chekhov/Garnett 2003: 256; [Chekhov/Pevear, Volokonsky 2000: 342]. В первом случае мы видим диминутивный суффикс *-y*, а во втором – *-ie*.

Хингли пишет обращение с заглавной буквы для дополнительной выразительности. В русском языке подобные обращения к родственникам не принято так выделять на письме, а в англоязычной среде это представляет своеобразную языковую реалию (ср. *Granny, Daddy*). При таком написании читателю более понятна функция обращения. В переводе Пивера и Волоконской нельзя выяснить, является ли заглавная буква вспомогательным средством, так как слово вынесено в начало предложения и пишется таким образом по правилам грамматики.

Ранее были рассмотрены случаи, когда переводчики с той или иной долей успеха справлялись с передачей диминутивного значения различными способами. Но нередко данный аспект игнорировался при переводе. Причина состоит в невозможности подобрать эквивалент с диминутивным значением. Например, слово *карамелька* (С. Х, 112) во всех трех рассмотренных переводах звучит как *caramel*. Также, *черная кошечка* в двух из трех переводов выглядит как *black cat* (только в переводе Пивера и Волохонской вариант с добавлением элемента *little*).

Таким образом, анализ интерпретации диминутивов в нескольких вариантах перевода рассказа А.П. Чехова «Душечка» обратил наше внимание на такие переводческие проблемы как асимметрия языков, наличие морфологических несоответствий, сложности в подборе эквивалентов и переложении индивидуального стиля автора в другом языке.

Диминутивность характерна не только для русского языка, но и для английского тоже, но из-за синтетизма современного языка в последнем данное явление представлено менее широко. Поэтому помимо подбора слов с диминутивными суффиксами (собственно диминутивов), переводчики решали эту задачу, придавая словам диминутивный смысл косвенно там, где это представлялось возможным. К способам передачи диминутивного значения, обнаруженным в проанализированных переводах, относятся: 1) подбор слова-эквивалента со значением уменьшительности, с семантикой нежного и ласкового отношения; 2) использование дополнительных слов и конструкций со значением «маленький», например, *little*, *pretty*; 3) усиления значения уменьшения при помощи особого построения структуры словосочетания или описательной конструкции и др.

Тексты Чехова сложно поддаются переводу из-за выразительности его языка, как мы убедились на примере диминутивов, что с одной стороны, говорит об уникальности автора, а с другой – о том, какую большую работу проделали переводчики для сохранения хотя бы части первоначального смысла и стиля.

Литература

1. Краткий понятийно-терминологический справочник по этимологии и исторической лексикологии / сост. Ж.Ж. Варбот, А.Ф. Журавлев. – М.: Ин-т русс. яз. им. В.В. Виноградова РАН, 1998.
2. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. URL: <https://slovarozhegova.ru>.
3. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т 1. – М., 1986.
4. Chekhov A. Selected Stories of Anton Chekhov / Translated by R. Pevear and L. Volokonsky. – N. Y.: Modern Library, 2000.
5. Chekhov A. The Russian Master and Other Stories / Translated with an Introduction and Notes by R. Hingley. – N. Y.: Oxford University Press, 2008.
6. Chekhov A. Ward No. 6 and Other Stories. With an Introduction and Notes by D. Plante / Translated by C. Garnett. – N. Y.: Barnes & Noble, 2003.

7. *Falla P.* Oxford Russian Dictionary: 4th edition. – N. Y.: Oxford University Press, 2007.
8. *Harper D.* Online Etymology Dictionary. URL: <https://www.etymonline.com/word/darling>.
9. *Hornby A.S.* Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English: 7th edition. – N. Y.: Oxford University Press, 2005.
10. *Jurafsky D.* Universal tendencies in the semantics of the diminutive // *Language*. – 1996. – Vol. 72. – No. 3.

М.Э. Григорян

(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:

канд. филол. наук,

профессор

В.В. Кондратьева

РАССКАЗ А.П. ЧЕХОВА «ВОЛК»: СИМВОЛИКА ОБРАЗОВ

В 1886 г. впервые в «Петербургской газете» был опубликован рассказ А.П. Чехова «Волк», который сначала имел название «Водобоязнь». В примечаниях к рассказу было отмечено, что в 1886 г. в газетах часто писали о нападениях на людей бешеных волков и собак.

Одна из историй началась 17 февраля 1886 г. в уездном городке Белый в Смоленской губернии. Ранним утром из леса в Белый забежал голодный бешеный волк. В торговых рядах он столкнулся со сторожихой Тихомировой, набросился на нее и жестоко покусал. В это время из своего дома вышел Иван Андровский – хозяин местного питейного заведения. Волк бросился на него и тоже искусал.

Крики пострадавших услышали на пожарной каланче. Пожарные Матвей Кожеев и Михаил Иванов попытались убить обезумевшего зверя, но тот оказался сильнее и, разорвав обоим лицо и кожу на голове, загнал их обратно на каланчу.

Следующей жертвой бешеного зверя стал священник Николаевской церкви отец Василий Ершов. Волк вырвал у него кусок верхней губы и разорвал щеку. Истекавший кровью Ершов еле-еле добрался до соседнего дома и стал стучать в дверь. Приснувший хозяин дома Кохановский, выбежав на улицу с топором, несколькими сильными ударами зарубил зверя. Как выяснилось, волк покусал и покалечил еще несколько человек накануне в близлежащих деревнях. Мещанин Петр Головинский оказался искусан сильнее остальных. На его теле было более 50 ранений.

Всего же от бешеного волка в Бельском уезде пострадало 20 человек. Все они были доставлены в городскую земскую больницу, где им разъяснили, что медицинских средств против бешенства пока нет.

Несомненно, что Чехову были известны случаи нападения волков на людей. И один из них лег в основу рассматриваемого нами рассказа. Интересен тот факт, что рассказ «Волк» практически не известен среди читателей. Невольно возникает вопрос «Почему?». Неужели великий писатель мог создать «бессмысленное», на первый взгляд, произведение? А, может, все-таки, смысл находится не на самой «поверхности» произведения, а намного глубже?

В рассказе «Волк» мы видим столкновение помещика Нилова и волка.

Сначала обратимся к месту действия рассказа и отметим его роль в содержании данного произведения. Судьбоносная встреча героя произведения с животным происходит в темное время суток, на плотине, около леса и мельницы: «На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее блесло звездой горлышко от разбитой бутылки. Два колеса мельницы, наполовину спрятавшись в тени широкой ивы, глядели сердито, уныло...

Нилов вздохнул всей грудью и взглянул на реку... Ничто не двигалось. Вода и берега спали, даже рыба не плескалась... Но вдруг Нилову показалось, что на том берегу, повыше кустов ивняка, что-то похожее на тень прокатилось черным шаром» (С. V, 41). Сама эта обстановка уже порождает мистическую атмосферу, у нас возникает предчувствие, что вот-вот что-то должно произойти. И это «что-то» случается – появляется волк, и мы понимаем, что его встреча с Ниловым уже неизбежна.

В рассказе упомянуты два важных пространственных образа – это мельница и река. Они традиционно несут в себе особую смысловую нагрузку.

Мельницы в фольклоре наделены особым статусом пограничной зоны, отделяют *свое* (благожелательное, христианское) пространство от *чужого* (враждебного, находящегося во власти природных духов). Отсюда двойственность отношения к мельницам (необходимая часть крестьянского мира – место, враждебное человеку), вызвавшая ряд поведенческих запретов: на посещение мельниц женщинами и детьми (видимо, мельница расценивалась как мужская зона), купание и ловлю рыбы в мельничных прудах.

Специфическое расположение мельниц в отдалении от поселения, породило веру в связь мельника с нечистой силой: духами воды (поскольку некоторые мельницы строились на реке, пруду или другом водоеме) и теми, которые заведуют ветрами (другие мельницы строились на возвышении и управлялись верами). Крестьяне были уверены, что мельнику в работе помогает нечистая сила, что хозяева водяных мельниц вступают в договор с водяным, а работающие на ветряных мельницах – с лешим или вихрем. Договор поддерживался постоянными жертвоприношениями.

Более серьезные и даже страшные жертвы, по поверьям, приносились или бьвали обещаны мельником непосредственно при строительстве мельницы, а также ежегодно перед наступающим паводком, грозящим снести плотину, и накануне весеннего запуска мельницы. В этих случаях жертвой служили не только хлеб, но и домашний скот, люди.

Второй принципиально важный пространственный образ – образ реки. Это один из наиболее древних и устойчивых, архетипичных элементов в мировосприятии человека. Прежде всего, следует отметить, что изначально для любого сознания река – это, естественная граница, разделяющая плохое и хорошее, жизнь и смерть, а буквально нашу территорию – порядка и безопасности, и чужую – не освоенную и опасную.

Оба упомянутых образа в сопряжении с ночью, а также мотивами нечистой силы, жертвоприношения, преодоления, формируют особое время-пространство, в котором герой должен пройти испытание

Конечно, поединок человека и дикого животного в рассказе Чехова в первую очередь следует рассматривать как реальную ситуацию. Однако несомненно упоминание волка обладает и дополнительными символическими оттенками.

Образ волка занимает одно из главных мест в художественно системе славянского эпоса. Волки некогда считались священными животными бога богатства и плодородия Велеса, который весьма почитался славянами, и отголоски этих почитаний сохранились и поныне в сказках и легендах, где волк, между прочим, является одним из самых честных персонажей. С другой стороны, как существо сверхъестественное, причастное к миру Богов и Духов, волк в народных поверьях наделялся даром всевидения (он и в русских сказках предстаёт обычно если не всеведущим, то, по крайней мере, мудрым и искушенным в различных делах зверем). Помимо этого, ему традиционно приписывались функции посредника между «этим» и «тем светом», между людьми и богами или нечистой силой, вообще силами иного мира. Часто считалось также, что волк «знается» с нечистой силой и колдунами, которые по своему желанию могут обращаться волком, или насылать волков на людей и скотину.

Пожалуй, именно иномирная природа волка актуальна для понимания истории помещика Нилова. Как всякое существо из чужого (иного) мира, волк вызывает страх не только физического увечья, но мистический страх. Рассказы Максима о нападениях бешеного волка и о смерти человека провоцируют размышления философского характера в героя: «Страшные рассказы о водобоязни имели свое действие. Охотники постепенно умолкли и продолжали пить молча. Каждый невольно задумался о роковой зависимости жизни и счастья человека от случайностей и пустяков, по-видимому, ничтожных, не стоящих, как говорится, яйца выеденного. Всем стало скучно и грустно» (С. V, 40-41).

Герои погружаются в уныние. Находясь в таком состоянии, Нилов встречается с волком на плотине и вступает с ним в поединок. И здесь, пожалуй, актуальным становится еще одно воплощение образа волка в культуре, а именно «мысленный волк». Это словосочетание восходит к одной из древних православных молит. Мысленный волк – образ, возникший из молитвы перед причастием святого Иоанна Златоуста («да не на мнозе удаляяйся общения Твоего, от мысленного волка звероуловлен буду»). Но если в молитве говорится о звере, который губит человека

искушениями, то у Чехова это внутренний хищный зверь, отравляющий страхом и излишним умствованием. Именно о такие смыслы подразумевает современный кинорежиссер Валерия Гай Германика: «Мысленный волк – это достаточно устойчивый символ в христианстве, в других религиях это просто по-другому может называться. Но это сам образ мыслей, который допускает появление страха. Страх лишает тебя свободы, которая дана человеку изначально и которой он сам должен распоряжаться, в которой он должен жить, которую он должен понимать грамотно, которой он должен правильно распорядиться. Страх, когда ты его подпускаешь к себе, позволяет очень сильно вырасти этому волку, образу мыслей, направлению ума. И, естественно, ты тут же становишься неполноценным как человек» [Мысленный волк: электрон. ресурс].

Снова возвратимся к рассказу А.П. Чехова. Теперь мы понимаем, реальная борьба с настоящим волком, становится аллегорическим воплощением поединка с «мысленным волком», т.е. с собственными страхами, собственными суевериями. И если настоящий зверь повержен, то внутреннему врагу Нилов почти уступает. Чехов как писатель исследует психологический феномен. Герой сам себе уготовливает смерть, ему постоянно кажется, что он умирает, что появляются симптомы бешенства, эти мысли не дают ему покоя из-за собственного страха. Но, как только Нилов узнает, что волк мог и не быть бешеным, и что вероятность заболевания низкая, то все становится на свои места – страх болезни проходит, а вместе с ним и все надуманные симптомы этой болезни.

А.П. Чехов показывает, что волк «находится» в самом человеке, в этом и заключается сила разрушающего страха, когда только собственные мысли способны погубить тебя не только психологически, но даже и оказать влияние на твое физическое состояние. Стоит только убить «мысленного волка», разобраться с собственной «темной» стороной, страхами и мыслями, так ты сразу же получаешь чудесное освобождение и исцеление, как физическое, так и внутреннее. Именно это и происходит с главным героем после посещения врача, который сказал, что вероятность укуса именно бешеным волком очень низкая. Он успокоил героя этой новостью, после чего и «был убит мысленный волк».

Литература

1. Ван Ю. Образ волка в художественной анималистике «Слова о полку Игореве» и древнекитайской литературе // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2019. – Т. 24. – № 3. – С. 424–432.
2. «Мысленный волк», или Чего надо бояться. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5c0f67a4137b3000a9890788/myslennyi-volk-ili-chego-nado-boiatsia-5da59c141d656a00ad1fc7f5>.

И.С. Дроздова,
Н.М. Ким
(Россия, г. Таганрог)

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ
ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ПРЕДЛОЖЕНИЙ
С ОБОБЩЕННЫМ ЗНАЧЕНИЕМ
В ТЕКСТЕ ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА
«ТРИ ГОДА»

Повесть А.П. Чехова «Три года» посвящена поиску ответов на вопросы, связанные с отношениями в семье, браком, любовью между мужчиной и женщиной и др. [Собенников 2014: 148].

Размышления героев и самого автора на морально-этические темы неизбежно приводят их к необходимости делать выводы и обобщения.

Обобщенный смысл могут иметь самые различные по своей синтаксической форме предложения – односоставные (определенно-личные, неопределенно-личные и даже безличные) и двусоставные [Долин 2004: 4]. В таких предложениях представлены классифицированные наблюдения, связанные с обобщающей характеристикой жизненных явлений и ситуаций.

Под обобщенно-личными традиционно понимаются такие односоставные бесподлежащие предложения, в которых представленное действие или состояние может быть соотнесено с любым лицом. Соотнесенность глагольного действия с любым лицом, не нашедшим вербализации в структуре предложения («нулевым субъективом»), обобщающий характер представленного в предложении действия формирует грамматическое значение предложений этого типа.

Частотным средством выражения обобщенности субъекта оказываются глаголы в форме 2 л. ед. ч., которые обозначают действие, имеющее всеобщий характер, относящееся к любому лицу.

Обобщенная конструкция, употребленная от лица героя повести или автора-повествователя, способна сохранять связь с адресатным вторым лицом. Это связано с тем, что в ее семантику может входить компонент «я хочу, чтобы ты поставил себя на мое место и представил себе, что все, что я говорю про себя, происходит как бы с тобой самим» [Падучева 2011: 213]. Герои повести «Три года», размышляя на жизненно важные темы, ищут понимания, в силу чего в их речи присутствуют обобщенно-личные предложения, в которых глагол в форме 2 л. ед. ч. обнаруживает связь со значением «собеседник». В разговоре с Юлией старик Федор Лаптев говорит:

– В нашем деле нельзя прощать. Если **будешь** всех прощать, то через три года в трубу **вылетишь** (С. IX, 86).

Всеобщность представления лица может обуславливаться намерением говорящего деперсонифицировать свое высказывание с целью придать сказанному характер общевалидности для определенной ситуации или жизненного опыта человека вообще. Герой повести Алексей Лаптев обобщает пережитые им чувства и пытается рас-

смотреть накопленный в семейных отношениях опыт как типичное положение дел:

Лаптев сидел в кресле и читал, покачиваясь; Юлия была тут же в кабинете и тоже читала. Казалось, говорить было не о чем, и оба с утра молчали. Изредка он поглядывал на нее через книгу и думал: женишься по страстной любви или совсем без любви – не всё ли равно? (С. IX, 79).

Глагол женишься имеет обобщенно-личное, расширительное значение. Несмотря на то что герой рассуждает прежде всего о себе, глагол в форме 2 л. ед.ч. обозначает действие, относящееся к любому лицу в подобной ситуации. Использование указанной формы обусловлено намерением говорящего отстраниться от данного положения дел, придать своим рассуждениям значение всеобщности с целью подчеркнуть, что названный факт имеет место не только в его жизни, но и жизни любого лица в данной ситуации. Именно эта типичность и становится ситуативной основой значения обобщенности. Размышлениям о любви к Юлии Булавиной и о браке с ней Лаптев придает вид сентенции, что обусловливается стремлением героя примириться с ситуацией, осмыслив ее как типичную, закономерную, и таким образом смириться с женитьбой на женщине, которая вышла за него замуж, не испытывая чувства.

В ходе развертывания мысли может произойти изменение характера репрезентации включенности говорящего в процесс.

Переход от определенно мыслимого лица к обобщенному подчеркивает причастность говорящего к действию. Обе разновидности выступают при этом как семантические и стилистические синонимы:

– ... Я ненавижу русские исторические пьесы все, кроме монолога Пимена. Когда имеешь дело с каким-нибудь историческим источником и когда читаешь даже учебник русской истории, то кажется, что в России всё необыкновенно талантливо, даровито и интересно, но когда я смотрю в театре историческую пьесу, то русская жизнь начинает казаться мне бездарной, нездоровой, неоригинальной (С. IX, 72).

В пределах одного монолога-размышления наблюдается смена характера личности: лицо выступает как определенное (Я ненавижу, Я смотрю) и как обобщенное (имеешь дело, читаешь). В силу того что герой произведения размышляет об исторических пьесах, учебниках истории, России, то он старается придать своим мыслям значение всеобщности.

Семантико-стилистические разновидности категории личности, т.е. избираемые говорящим способы представления субъекта определенным или обобщенным лицом, обуславливаются необходимостью передать то или иное психологическое состояние героев [Ким, Режко 2019:35].

– Нет, – повторил он. – Я, Полина, если хотите знать, очень несчастлив. Что делать? Сделал глупость, теперь уже не поправишь. Надо философски относиться. Она вышла без любви, глупо, быть может, и по расчету, но не рассуждая, и теперь, очевидно, сознает свою ошибку и страдает (С. IX, 41).

Обобщенно-мыслимая ситуация в ближайшем контексте имеет два разных способа репрезентации значения персональности. Подлежащее я – местоимение 1 л. ед. ч. – в первой предикативной части (*сделал глупость*) восстанавливается из контекста. Во второй предикативной части наблюдается смена субъекта на мыслимый обобщенно (*не поправишь*). Следующее далее безличное по форме предложение (*надо философски относиться*) также включает семантический компонент «обобщенность». Таким образом, категория личности в пределах монологических высказываний героев представлена семантико-стилистическими разновидностями. Избираемые говорящим способы представления субъекта определенным или обобщенным меняются в пределах одного монолога. Стремление героя смириться с ситуацией находит отражение в попытке отстраненной объективации сообщаемого, когда осмысляемое положение дел представляется как действительное для всех лиц вообще, а не только для него.

Функционально-семантический комплекс выражения обобщенной персональности включает безличные конструкции с зависимым и независимым инфинитивом. В силу немаркированности по категории лица инфинитив имеет возможность включаться в контексты с различной личной маркировкой. Когда ситуация и контекст предполагают обобщенное, генерализованное значение лица, инфинитив легко в эту ситуацию вписывается.

Показательна в этом смысле взаимозаменяемость форм инфинитива и 2 л. ед. ч., в частности, замена в тексте повести восходящего к форме 2 л. ед. ч. компонента устойчивого оборота *днем с огнем не сыщешь* на инфинитив *выискать*:

– Ну, конечно. А, кстати сказать, другого такого овра, как этот папаша, **не выискать днем с огнем** (С. IX, 8).

Ср. также: *что поделать – что поделаешь*:

– ...Жаль мамы, и мне жаль, сердце разрывается, но **что же делать?** Ведь не пойдешь против бога! (С. IX, 49).

Ввиду абстрактного, обобщенного характера вопросительно-риторическое значение подобных конструкций не зависит от контекстуально-ситуативных условий их употребления. Вопрос *Что же делать?* вследствие изменения модальности с вопросительной на утвердительную [Раевская 1999: 5] обозначает *делать нечего, ничего не поделаешь*, что позволяет сохранить логику развертывания текста: в посттексте контактно следует обобщенно-личное предложение *Ведь не пойдешь против бога!*

Безличные конструкции характеризуются разной степенью обобщения. Одним из факторов, формирующих значение обобщенности, является относительная контекстуальная независимость обобщающего высказывания. Многие безличные конструкции с обобщающим значением являются предложениями, содержание которых применимо к любому лицу:

– **Надо поставить свою жизнь в такие условия, чтобы труд был необходим. Без труда не может быть чистой и радостной жизни** (С. IX, 15).

В повести, посвященной поиску семейных приоритетов, обобщающий характер носят рассуждения Юлии и отца ее мужа, старика Федора Лаптева, о жизни в семье:

*Потом завтракали и пили шампанское. Она сидела рядом со стариком, и он говорил ей о том, что **нехорошо жить врозь, надо жить вместе, в одном доме, а раздоры и несогласия ведут к разорению*** (С. IX, 36).

Зависимый инфинитив обычно выступает в сочетании со словами категории состояния, обозначающими модальные и количественно-модальные состояния: возможности/невозможности, желательности /нежелательности, заслуженности/ незаслуженности, достаточности/недостаточности (*надо, нужно, необходимо, можно, невозможно, нельзя*).

Такие предложения содержат итог обобщения и не требуют присутствия испытывающего это состояние конкретного субъекта. В них представлены наблюдения, связанные с обобщающей характеристикой предметов, жизненных явлений и ситуаций:

– *Жизнь, голубчик, коротка, и **надо прожить ее получше*** (С. IX , 77).

Возможность передавать генерализованное субъектное значение имеют безличные конструкции, в которых формируются значения невозможности, когда говорящий, выражая свое негативное отношение к констатируемому факту, пытается маскироваться под обобщенное лицо. Невозможность найти взаимопонимание с отцом, которого «считала она странным человеком и не могла говорить с ним серьезно» отражается в использовании безличной конструкции с обобщающим значением:

– ***С вами нельзя говорить по-человечески!*** – сказала Юлия (С. IX , 18).

Выбираемый говорящим способ представления субъекта как лица обобщенного позволяет показать внутреннее состояние героев, охарактеризовать отношения между ними. Говорящий может иметь в виду конкретную ситуацию, однако представлять ее как обобщенно мыслимую. Так Юлия пытается скрыть свои личные чувства смущения (*покраснела; опустила глаза*) и ненависти (*лицо ее задрожало от ненависти*):

– *Причем тут известный музыкант! – повторила она тихо. – **Нет ничего легче, как помочь бедному человеку*** (С. IX, 57).

Понимая, что идет речь о конкретном музыканте, которому героиня просила помочь, Юлия, оправдываясь и защищаясь, деперсонифицирует свое высказывание, придавая ему вид сентенции.

Эстетически значимым оказывается функционирование в тексте повести риторических вопросов. Вопросительно-риторическое значение подобных конструкций не зависит от контекстуально-ситуативных условий их употребления, что позволяет констатировать обобщенный характер их семантики.

– *Можете успокоить ее, – усмехнулась Рассудина, опять садясь, – **будет еще целый десяток. Чтобы рожать детей, кому ума недоставало?*** (С. IX, 74).

Выражение из комедии «Горе от ума», ставшее крылатым, характеризуется применимостью его содержания к любому человеку. Ирония Чацкого позволяет усилить горькую иронию героини повести «Три года» Полины Рассудиной,

которую Лаптев оставил, женившись на Юлии Булавиной. Аллюзия усиливает обобщенность смысла риторического вопроса.

Обобщенное значение приобретают вопросительные предложения, выражающие желание получить информацию о том, что вызывает беспокойство, опасение. Это вопросы-раздумья или вопросы о будущем. Такие вопросы говорящий часто ставит перед самим собой. Для героини повести Юлии Булавиной, которая сомневается, выходить ли ей замуж за Алексея Лаптева, к которому она не испытывает чувств, важным оказывается вопрос:

***Разве без любви нельзя в семейной жизни?** Ведь говорят, что любовь скоро проходит и остается одна привычка и что самая цель семейной жизни не в любви, не в счастье, а в обязанностях, например в воспитании детей, в заботах по хозяйству и проч. (С. IX, 19).*

Обобщенность размышлений героини на общезначимую тему (возможности и необходимости любви как основы брака) опирается на семантику безличности, выраженную в предложении со словом категории состояния *нельзя*, обозначающим модальное значение невозможности.

На тему любви, обращаясь к Алексею Лаптеву, высказывается и Полина Рассудина:

*– **Но разве можно любить, не зная, за что?** – спросила Рассудина и пожала плечами. – Нет, в вас говорит животная страсть! Вы опьянены! Вы отравлены этим красивым телом, этой *Reinheit!* Уйдите от меня, вы грязны! Ступайте к ней! (С. IX, 42).*

Эмоционально-отрицательный риторический вопрос содержит в себе скрытое модальное отрицание, негативную оценку происходящего, неприятие говорящим того или иного факта (Федор Лаптев не знает, вышла ли бы за него Юлия, «если бы он не был богат»), возражение на высказанное собеседником, несогласие с его мнением.

Обобщенное значение может быть выражено в односоставных и двусоставных предложениях с местоимениями *мы* и глаголом-сказуемым в форме 1 л. мн. ч.

На последней странице романа подводится итог трех лет жизни и жизни в целом, Алексей Лаптев задумывается о будущем. Время действия повести ограничено – три года, однако повтор числительных *тринадцать*, *тридцать* в контексте с однокоренными глагольными лексемами *жить*, *пережить*, *поживем* открывает временную перспективу жизни для героев (показателен в этом смысле повтор лексемы *в будущем*).

Не случайно и последняя фраза повести с обобщенно-личным значением *Поживем – увидим* выделена в отдельный абзац.

1) *«Как они выросли! – думал он. – И сколько перемен за эти **три** года... Но ведь придется, быть может, жить еще **тринадцать**, **тридцать** лет... Что-то еще ожидает нас **в будущем!** Поживем – увидим» (С. IX, 93);*

2) *Лаптев следил за ним невольно и думал о том, что, быть может, придется жить еще **тринадцать**, **тридцать** лет... И что придется пережить за это время? Что ожидает нас **в будущем?***

И думал:

«Поживем – увидим». (С. IX, 95).

Обобщенное значение может быть выражено и в двусоставных предложениях с местоимением *мы* и глаголом-сказуемым в форме 1 л. мн. ч. В.В. Химик называет это значение «совокупная обобщенно-личность»: «В условиях темпоральной абстрактности и временной нелокализованности (ср.: *мы часто видим, мы не знаем, мы когда-то все умираем*) множественность лиц, которых объединяет с собой говорящий, расширяется до гипермножества «все люди вообще» [Химик 1990: 160–161].

Такой тип обобщенности часто встречается в нарративе от первого лица, когда говорящий пытается придать своим рассуждениям более широкое, совокупное, свойственное и другим людям понимание:

– А всё-таки без любви не хорошо, – сказал Ярцев, идя за ней. – **Мы всё только говорим и читаем** о любви, но **сами мало любим**, а это, право, не хорошо (С. IX, 69).

Значение обобщенности могут иметь так называемые универсальные высказывания, содержание которых которые обладает этической направленностью, нормирующим воздействием, предписывают правила поведения:

– Ничего подобного. В евангелии сказано, что **мы должны прощать даже врагам своим** (С. IX, 86).

Почти во всех описаниях синтаксиса с оговорками или без оговорок указывается, что обобщенная персональность может выражаться двусоставными предложениями с местоимениями *ты* и *вы* [Скобликова 2006:112].

– Да, всё на этом свете имеет конец, – тихо говорил он, щуя свои темные глаза. – **Вы влюбитесь и будете страдать, разлюбите, будут вам изменять, потому что нет женщины, которая бы не изменяла, вы будете страдать, приходить в отчаяние и сами будете изменять. Но настанет время, когда всё это станет уже воспоминанием и вы будете холодно рассуждать и считать это совершенными пустяками...** (С. IX, 10).

Значение обобщенности в тексте повести выражается местоимениями первого и второго лица, формами второго лица глагола в настоящем или будущем времени, а также глагольными формами первого лица единственного и множественного числа. Инфинитив, являясь исходной формой, не маркированной по категории лица, охотно играет роль средства обобщенной референции. Использование различных языковых средств репрезентации значения обобщенности обусловлено стилистически и связано с необходимостью решения художественных задач.

Литература

1. Долин Ю.Т. К вопросу о синтаксическом статусе обобщенно-личных предложений в русском языке // Вестник Оренбургского гос. ун-та. Гуманитарные науки. 2004. – № 5.

2. *Ким Н.М., Режко А.С.* Стилистическое функционирование имен числительных в первичных значениях (на материале произведений А.П. Чехова) // Молодежные Чеховские чтения в Таганроге: мат-лы XI Междунар. науч. конфер. – 2019. – С. 35–42.
3. *Падучева Е.В.* Семантические исследования: Семантика времени и вида в современном русском языке. Семантика нарратива. – М.: Языки слав. культ., 2011. – 480 с.
4. *Раевская О.В.* О некоторых типах дискурсивной метонимии // Известия АН. Серия ЛЯ. – 1999. – Т. 58. – № 2. – С. 3–12.
5. *Скобликова Е.С.* Современный русский язык. Синтаксис простого предложения. М.: Флинта: Наука, 2006. – 320 с.
6. *Собенников А.С., Перепелицына Н.В.* Повесть А.П. Чехова «Три года»: интуиция художника, гендерная психология, «грамматика текста» // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 4. – С. 148–151.
7. *Химик В.В.* Категория субъективности и ее выражение в современном русском языке. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1990.

Т.Ю. Ивченко

(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:

канд. филол. наук,

доцент Т.М. Субботина

ЦИРК КАК ПРОСТРАНСТВО ВЗРОСЛЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА И И.Д. ВАСИЛЕНКО

Цирк – это древний вид зрелищного искусства. В цирке происходит мифологическое конструирование и реконструирование архетипического пространства и времени, архетипических форм постижения мира. Именно поэтому особый интерес представляет изучение функций пространства цирка в произведениях разных писателей.

По-своему постигают мир и свое предназначение в жизни герои произведений двух писателей, выходцев из Таганрога, А.П. Чехова и И.Д. Василенко. Процесс взросления персонажей происходит именно в пространстве цирка и этим пространством моделируется.

В данной статье мы попытаемся проследить, какие общие приемы создания образа пространства цирка и сюжетов из цирковой жизни используют А.П. Чехов в рассказе «Каштанка» и И.Д. Василенко в романе «Жизнь и приключения Заморыша», а также выявить, какими генетическими и типологическими причинами обусловлено это сходство.

И.Д. Василенко, как и А.П. Чехов, все детство провел в городе Таганроге. Он видел все то же, что видел и о чем писал его знаменитый земляк А.П. Чехов. Хотя писателей разделяет несколько десятилетий (и десятилетия эти насыщены глобальными историческими переменами первой трети XX века), вполне закономерно, что в произведениях обоих писателей изображались одни и те же таганрогские места. Одним из таких мест был городской цирк.

Основан цирк был братьями Труцци, которые переехали в город Таганрог для организации циркового дела. В 1881 г. они построили городской деревянный стационарный цирк, в котором и стали устраивать представления.

Многие современники А.П. Чехова свидетельствуют о том, что цирк занимал важное место в жизни Антона Павловича. Интерес Чехова к цирку был не случаен. Страстно мечтая о будущем гармоническом человеке, в котором «должно быть все прекрасно», он всегда восхищался физической ловкостью, силой и отвагой. Именно за эти качества писатель любил искусство цирка. Чеховский рассказ «Каштанка» стал одной из вершин русской литературы о жизни цирка – наряду с «Гуттаперчивым мальчиком» Д. Григоровича и «Белым пуделем» А. Куприна.

Стоит отметить, что дореволюционное общественное мнение, а вместе с ним и литературная критика, так или иначе воспринимали работу на манеже как что-то унижительное; артист цирка рассматривался как жертва бездушного общества, «отверженный». На арену такого героя приводила обычно нужда, а работа в цирке обостряла его конфликт с «хорошим обществом».

В детской литературе первых десятилетий советской эпохи цирковая тематика – один из аспектов воспитания в подрастающем поколении чувства прекрасного, а также волевых качеств, мужества, силы – всего того, чем отличаются мастера манежа. В 1925 г. вышла из печати замечательная книжка для детей «Цирк», со стихами С. Маршака и иллюстрациями художника В. Лебедева. Один за одним появляются рассказы и повести о цирке Б. Житкова, М. Зощенко. Особое место в советской «цирковиане» занимает роман-сказка Ю. Олеши «Три толстяка», в котором артисты цирка являются примером мужества, благородства, революционного сознания.

И.Д. Василенко, будучи начинающим детским писателем, не мог не затронуть тему любимого всеми детьми цирка. «Артемка в цирке» – одно из лучших в советской детской литературе произведений о дореволюционном цирке. Мотив циркового преображения играет важную роль и в романе «Жизнь и приключения Заморыша». Тема цирка у Василенко, несомненно, навеяна произведениями дореволюционной и ранней советской литературы. Однако мы убеждены, что одним из основных мотиваторов обращения детского писателя к этой теме стал его великий земляк А.П. Чехов со своей знаменитой «Каштанкой», что проявляется не только в сходстве приемов обрисовки цирка, но и в изображении цирка у обоих авторов как пространства инициации.

И чеховская Каштанка, и Митя-Заморыш у Василенко преодолевают своеобразную полосу испытания – некоторое фантастическое пространство, влекущее

и пугающее одновременно: это пространство цирка. В этом мире герои теряются, здесь всё перепутано, ориентиры смещены. Здание цирка в восприятии Каштанки похоже на «опрокинутый супник» (С. VI, 445). «Опрокинутость», противоположность привычному миру – примета цирка и в мире Василенко: «Все дворы на Персидской улице были тёмные, но один двор – мы увидели его ещё издали – весь так и светился. Свет поднимался к самому небу» [Василенко 1972: 79].

Важный знак пограничного пространства и у Чехова, и у Василенко – «странный очень подозрительный запах» (С. VI, 435), который предвещает перемещение персонажа в пространство цирка: он царит в комнате, где живут, как одна семья, и работают артисты нового хозяина Каштанки, и в чайной, где живёт и работает семья Мити (там резко и неприятно пахнет газовый рожок).

Пересекая «чужое», незнакомое пространство, персонажи Чехова и Василенко обретают новые имена: Каштанка становится Тёткой, нарицательное «заморыш» по отношению к Мите закрепляется как имя собственное.

И у Чехова, и у Василенко повествование ведётся в два голоса: помимо рассказчика «взрослого», имеющего сформировавшийся взгляд на мир, представляется и рассказчик «естественный». И в этом смысле ребёнок и собака мыслятся родственно уже у Чехова, они даже легко превращаются друг в друга. Каштанка, засыпая, видит Федюшку, который сначала играет с мохнатым пуделем, потом сам превращается в собаку: «Каштанка и он добродушно понюхали друг другу носы и побежали на улицу...» (С. VI, 434).

Образы ребёнка и собаки сближаются и взаимно заменяются в романе Василенко. Дэзи, девочка с каштановыми (!) волосами, ставшая первой детской любовью Мити, кажется ему похожей на «маленькую кудлатую собачку». Поэтому мальчик задаёт новой знакомой вполне допустимый, с его точки зрения, вопрос: «А почему у тебя собачье имя?» [Василенко 1977: 58].

В сне Мити в роли Каштанки выступает он сам: «... мне приснилось, будто собака, похожая на лису, застряла в снежном сугробе, поднимает к мордочке то одну, то другую лапку и дует, чтобы согреть их, а Дэзи стоит перед ней на серебряных коньках и хохочет звонко-звонко» [Василенко 1977: 61]. Сравним с началом чеховской «Каштанки»: «Молодая рыжая собака – помесь такса с дворняжкой – очень похожая мордой на лисицу, бегала <...> по тротуару и беспокойно оглядывалась по сторонам <...> плача, приподнимая то одну озябшую лапу, то другую» (С. VI, 430).

Подобно Каштанке, Митя, скрыв своё настоящее имя, попадает в чужой – более праздничный и нарядный, чем его собственный – мир. Мальчик проникает в дом Дэзи, чтобы сделать ей новогодний подарок – любимую книжку, «Каштанку».

Здесь, как и в цирке, яркий свет и огоньки (на ёлке), здесь музыка и множество людей, звучит смех, а мальчика в бедном обтрепанном пальто, из которого он давно вырос, принимают за ряженого: «Он нищим нарядился! [Василенко 1977: 77]. Боль, разочарование, обида («мне хотелось залезть под диван, сжаться» – как побитой собачонке?) сочетаются с чувством гордости и радости: «Ведь

«Каштанку» я все-таки Дэзи подарил!» [Василенко 1977: 78]. Таковую же сложную гамму чувств мальчик уже испытывал когда-то – при чтении заключительных эпизодов чеховской «Каштанки»: «...мне было и радостно, что Каштанка нашла своих хозяев, и грустно, что толстенный бритый человек потерял сначала гуся Ивана Ивановича, а потом и Каштанку» [Василенко 1977: 61].

Сюжетная модель истории Каштанки, прошедшей испытание цирком, у Василенко повторяется дважды: не только в событиях из жизни Мити-Заморыша, но и в приключениях его подруги – девочки с железнодорожного переезда Зойки.

Цирк представлен у обоих писателей как совершенно иной мир, живущий по своим законам, а значит, и герои, попавшие в него, становятся иными. Прежние герои «умирают» и возрождаются совершенно в ином качестве. От прежней жизни не остается даже имен. Каштанка в цирковом мире становится Теткой, Зойка (героиня романа «Жизнь и приключения Заморыша») становится «сестрой» – она выступает в группе «итальянских акробатов» «Сестры Костеньоле».

История чеховской Каштанки повторяется в истории Зойки у Василенко. Эти образы параллельны: рыжая собака – рыжая девочка. Зойка жила в железнодорожной будке и мечтала о лучшей жизни, которую она получила, сбежав с цирком. Каштанка, потерявшись на улице, оказывается у господина Жоржа и находит там жизнь лучшую, чем у Луки Александровича. У столяра собака часто голодала и терпела издевательства со стороны его сына Федюшки.

Эти два произведения демонстрируют одну и ту же сюжетную модель взросления через испытание чужим пространством. Обе героини проходят испытание цирком. Зойка, попав в цирк, меняется до неузнаваемости, становится артисткой и изучает грамоту; Каштанка тоже становится артисткой и выступает в цирке. А далее проявляется один и тот же мотив узнавания: Митя узнает в рыжей «итальянке» ту самую Зойку, с которой он когда-то дружил, а Федюшка узнает в рыжей собаке Тетке свою Каштанку. Отголоски старой жизни настигают обеих героинь совсем неожиданно.

«– Зойка! – крикнул я и, не помня себя от радости, бросился к девочке» [Василенко 2013: 256].

«Кто-то на галерке свистнул, и два голоса, один – детский, другой – мужской, громко позвали: – Каштанка! – Каштанка» (С. VI, 430).

Обе «Каштанки» в итоге возвращаются к своей прежней «настоящей» жизни. Только собака сразу, срывая выступление, а Зойка, потом, через много лет. Обстоятельства, в которых оказывается артистка, текучи и изменчивы, при этом она остается самой собой. Артист цирка не копирует жизнь, а создает собственную реальность.

Обе героини с достоинством выдерживают испытание, которое им предоставляется, обе пережили в цирке перерождение, взросление, обрели житейскую мудрость. Их встреча в цирке с человеком из «настоящей» жизни, возвращающая к «забытым» именам, завершает цикл путешествия-взросления.

Чеховская «Каштанка» проникает в произведение И.Д. Василенко не только в форме параллелей, но и в буквальном смысле. Для Мити она становится первой книгой в его жизни. По ней он учится читать и проецирует описанные там события на те, которые происходят с ним. Однако проживает он собственную жизнь, полную самых неожиданных событий и приключений. Как и чеховская Каштанка...

Таким образом, мы установили, что между произведениями А.П. Чехова и И.Д. Василенко существует прочная литературная связь, которая проявляется в использовании сходных мотивов и образов, а иногда и прямого цитирования при изображении одной и той же сюжетной ситуации. И.Д. Василенко не скрывал того, что его произведения принадлежат к обозначенной Чеховым литературной традиции. Один из механизмов реализации этой преемственности мы попытались изучить. Однако сам факт наличия преемственности не умаляет интереса читателей – и больших, и маленьких к творчеству детского писателя. С глубоко почитаемым земляком у Василенко перекликаются и воспоминания о детстве, и заимствованное у Чехова свойство литературного таланта с особой тонкостью и вниманием описывать взросление и постижение жизни.

Литература

1. Василенко И.Д. «Жизнь и приключения Заморыша». – М.: Эксмо, 2013.
2. Горячева М.О. Проблема пространства в художественном мире А. Чехова: автореф. ... канд. филол. наук. – М.: МПГУ, 1992.
3. Катаев В.Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова (в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам). – М.: Изд-во МГУ, 1998.

К.Р. Игнатова

(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:

канд. филол. наук,

доцент А.В. Ваганов

СУФФИКСЫ СУБЪЕКТИВНОЙ ОЦЕНКИ В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД»

В русском языке суффикс является одним из наиболее употребительных словообразовательных средств, поэтому количество суффиксов в языке очень велико. Среди них выделяется особая категория – суффиксы субъективной оценки. «Суффиксы субъективной оценки придают словам различные оттенки (ласкательности,

сочувствия, пренебрежения, презрения, уничижения, иронии, также реального уменьшения или увеличения)» [Розенталь, Теленкова 1985: 315].

Слова с такими суффиксами нередко играют значительную роль в художественном тексте. Примером тому может служить пьеса А.П. Чехова «Вишневый сад», в которой широко используются слова с суффиксами субъективной оценки. Эти слова принадлежат к разным частям речи, наиболее многочисленны среди них имена существительные.

В пьесе представлены существительные со следующими суффиксами субъективной оценки:

-к(а): бедняжка, брошка, бумажки, детки, дорожка, минутка, минуточка, подушечка, пчелка, чистюлька, штучка;

-ик: огурчик, рублик, светик, столик, студентик, шкафчик;

-чик: голубчик, колокольчики, стаканчик;

-аш, -яш: папаша, Дуняша;

-ок-, ек-: вечерок, коньячок, мужичок, разочек, старичок;

-ц(о): деревцо;

-очк, -ечк: мамочка, тальмочка, душечка, дядечка, Анечка;

-ышк(о): солнышко;

-ушк, -юшк: силушка, тетушка, Ефимьюшка;

-оньк, -еньк: Дашенька;

-ус(я), -юс(я): дитюся;

-ец: братец.

Некоторые существительные с суффиксами субъективной оценки употреблены в переносном значении.

Так, слово «братец» при переносном употреблении выступает как «фамильярное или дружеское обращение к мужчине» [Ожегов, Шведова 2015: 57]. Гаев говорит «мужикам», пришедшим прощаться с бывшими хозяевами имения: «Спасибо, братцы, спасибо вам» (С. XIII, 242).

Слово «солнышко» используется как метафорическое название дорогого, любимого человека. Трофимов говорит об Ане: «Солнышко мое! Весна моя!» (С. XIII, 214).

В речи лакея Яши словом «огурчик» метафорически обозначается привлекательная девушка. Так называет он горничную Дуняшу: «Огурчик! (Оглядывается и обнимает ее; она вскрикивает и роняет блюдечко. Яша быстро уходит.)» (С. XIII, 202); «Огурчик! Конечно, каждая девушка должна себя помнить, и я больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения» (С. XIII, 217).

В пьесе представлены также прилагательные с суффиксом субъективной оценки -еньк-, которые «имеют ласкательное значение» [Русская грамматика 1980: 299].

Так, Аня говорит: «шесть лет тому назад умер отец, через месяц утонул в реке брат Гриша, хорошенький семилетний мальчик» (С. XIII, 202). Лопахин вспоминает о том, как сочувственно отнеслась к нему когда-то Раневская, «еще молодень-

кая, такая худенькая» (С. XIII, 197). Используются также наречия с суффиксами субъективной оценки: «утречком», «немножко». Наречие «утречком» образовано от существительного «утречко» и содержит входящий в производящую основу суффикс *-ечк*. Наречие «немножко» образовано от наречия «немного» с помощью суффикса *-ко* и принадлежит к числу наречий, имеющих экспрессивное ласкательное значение.

Слова с суффиксами субъективной оценки выполняют в тексте ряд важных функций.

Во-первых, они выражают эмоциональное отношение говорящего к предмету речи или к адресату. Например, в разговоре Дуняши с Аней словом «светик» выражена положительная эмоциональная оценка: «Заждалась вас, радость моя, светик» (С. XIII, 200). Любовь Андреевна называет Аню: «Ненаглядная дитюся моя» (С. XIII, 203). В речи Вари многократно употребляется обращение с экспрессией ласкательности «мамочка» по отношению к Любви Андреевне.

Фирс говорит Гаеву: «Опять не те брючки надели. И что мне с вами делать!» (С. XIII, 209). Слово с уменьшительным суффиксом передает заботливое и доброе отношение старого слуги к своему хозяину. В то же время, независимо от намерений Фирса, это слово подчеркивает инфантилизм и житейскую беспомощность Гаева, который в 51 год не может обойтись без постоянной опеки со стороны слуги.

Есть и слова, где суффиксы субъективной оценки несут негативную окраску. Например, Гаев говорит о презируемом им Лопахине: «Варя выходит за него замуж, это Варин женишок» (С. XIII, 209). Слово «женишок» имеет семантику пренебрежительности. Лопахин, рассуждая о своем детстве, произносит: «Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спяна, и все палкой» (С. XIII, 220 – 221). В данном контексте, где выражена глубокая, так и не прошедшая обида на отца, слово «папаша» имеет оттенок пренебрежительности.

Эмоционально-оценочная выразительность суффиксов усиливается благодаря их контекстуальному взаимодействию с однокоренными словами, не содержащими данных суффиксов. Так, Раневская, рассердившись на Трофимова, говорит ему: «И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, урод...» (С. XIII, 235). Здесь за абстрактным существительным «чистота» следует существительное с суффиксом субъективной оценки «чистюлька», выражающее отрицательное эмоциональное отношение говорящего к адресату, однако затем, раскаявшись в своей резкости, Раневская называет Трофимова «чистой душой»: «Ну, Петя... ну, чистая душа... я прощения прошу...» (С. XIII, 235).

Во-вторых, использование слов с суффиксами субъективной оценки отражает эмоциональное состояние персонажа. Например, слова «шкафик» и «столик» в речи Раневской отражают ее радость, вызванную возвращением в родной дом. Раневская говорит: «Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной, я глупая...

Шкафик мой родной... (*Целует шкаф.*) Столик мой» (С. XIII, 204). Слова с суффиксами субъективной оценки могут употребляться также с целью достижения большей эмоциональной расположенности собеседника. Так, Пищик просит взаймы у Раневской: «Мне бы, Любовь Андреевна, душа моя, завтра утречком... двести сорок рублей...» (С. XIII, 211). Словом «утречком» персонаж старается смягчить свою просьбу.

В-третьих, использование слов с суффиксами субъективной оценки позволяет подчеркнуть тот или иной признак обозначаемого объекта. Так, в авторской ремарке «Фирс кладет ей под ноги подушечку» (С. XIII, 204) содержится существительное «подушечка», где суффикс *-к(а)* указывает на небольшие размеры предмета. Данная функция может сочетаться с выражением эмоциональной оценки. Например, Лопахин вспоминает: «Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный – он тогда здесь на деревне в лавке торговал – ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу <...>. Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомойнику <...>. “Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживет...”» (С. XIII, 197). Существительное «мужичок», употребленное когда-то Любовью Андреевной как обращение к пятнадцатилетнему Лопахину, с одной стороны, выражает значение незрелости, с другой стороны, придает речи ласковую эмоциональную окрашенность. В то же время данное слово, вспомнившееся Лопахину, дает толчок для размышлений этого персонажа о своем нынешнем социальном положении и культурном уровне, причем на смену слову «мужичок» приходит однокоренное слово «мужик», не содержащее суффикса эмоциональной оценки: «Мужичок... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. Со свиным рылом в калашный ряд... Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком... <...> Читал вот книгу и ничего не понял» (С. XIII, 198).

В-четвертых, слова с суффиксами субъективной оценки передают колорит разговорной речи. При этом они взаимодействуют с другими языковыми средствами, имеющими разговорную функционально-стилистическую окрашенность. Например, в заключительном монологе Фирса: «Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего...» (С. XIII, 254). Разговорная стилистическая окрашенность существительного с суффиксом субъективной оценки «силушка» дополнительно подчеркивается в данном случае употреблением частицы – *то*, которая тоже имеет разговорный характер.

В-пятых, частое употребление уменьшительно-ласкательных суффиксов определенным персонажем может создавать его речевую характеристику, отражая какие-то личностные черты говорящего. Например, показателен в этом отношении образ Дуняши. Девушка живет мечтами и зачастую оторвана от реальности. «Я нежное существо, Яша!» (С. XIII, 247) – говорит она о себе. Речь Дуняши наполнена словами с уменьшительно-ласкательными суффиксами, такими как

«блюдечко», «минуточка», «разочек», «немножко». Тем самым выражается ее детски-наивное отношение к действительности.

Итак, слова с суффиксами субъективной оценки обогащают текст эмоциональными оттенками, выражают эмоциональное отношение говорящего к предмету речи или адресату, участвуют в создании речевой характеристики персонажа, передают стилистический колорит разговорной речи. В целом лексика с суффиксами субъективной оценки играет важную роль в семантико-стилистической структуре текста чеховской пьесы.

Литература

1. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: А ТЕМП, 2015.
2. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – М.: Просвещение, 1985.
3. Русская грамматика. Т. I. – М.: Наука, 1980.

С.Г. Илунов

(Россия, г. Владикавказ)

Научный руководитель:

ст. препод.

Ф.К. Бесолова

ЕЩЕ РАЗ ОБ ИСКУССТВЕ И ОТВЕТСТВЕННОСТИ

(рассказ А.П. Чехова «Жены артистов»)

Рассказ, если угодно, новелла «Жены артистов» относится к раннему периоду творчества Чехова, который пока еще скромно довольствуется малыми изданиями. Рассказ исполнен активным субъективизмом повествователя. В идейном же отношении рассказ почти идентичен с поздним Чеховым.

Чехов не привлекает волов к пахоте, он попросту бросает семена на землю – именно таково его отношение к идее. Идея у Чехова как бы живет своей жизнью, игнорируется автором: ее нелегко обнаружить и еще тяжелее в ней исчерпывающе убедиться, к такой пассивности она сведена.

В данном случае мы говорим о смутных идеях именно автора, не о морали-ности, завершающей рассказ, не об одержимости героев их притязаниями, даже не о типизации отношения автора к артистам и их женам. Это все явственно присутствует в рассказе.

Чехов в буквальном смысле потешается над персонажами. Но ведь может быть и так, что читателю вовсе не смешно? Так, еще не поместив героев в ка-

кие-нибудь ситуации, где о них можно что-то узнать и хоть как-нибудь к ним отнестись, автор в первых строках награждает персонажа эпитетом «свободнейший», поселяет героев рассказа в португальскую гостиницу с экзотическим названием «Ядовитый лебедь», ассоциативно отсылая нас к Байрону, вернее, к отношению его Чайльд-Гарольда к португальцам: «Как португальский раб, подлейший из рабов» [Байрон 1981: 13]. В этом убеждает нас и отношение Чехова к самому рабству, его личная борьба, его письма к близким, множество текстов, где высмеивается подобная формация. Вообще должно заметить, что никто в русской литературе, ни до, ни после Чехова, так часто и так точно не указывал на подчас микроскопические проявления рабской психологии. Но мы несколько отступили. Итак, проигнорируем субъективизм повествователя, и постараемся беспристрастно выразить своё отношение к персонажам.

Почему они смешны? Что смешного в том, что Альфонсо и его соседи по «Ядовитому лебедю» хотят славы? Разумеется, ничего. Почему их спутникам не выходить за них, неужто и вправду: «...лучше, девицы и вдовы, жить где-нибудь в табачной лавочке или продавать гусей на базаре, чем жить в самом лучшем номере «Ядовитого лебедя»...» (С. I, 66).

Зная бездонные сердца женщин во всем мире, зная много начальных провалов и нелепостей великих деятелей искусства, можно не согласиться

и с этим. Но мы говорим о Чехове, чья художественная правда неоспорима. Если спросить себя, почему они все-таки комичны, мы увидим несколько не противоречащих тексту и читателю черт.

Мы постараемся рассмотреть это посеянное, но обреченное не прорасти (в тексте) семя идеи Чехова. Альфонсо, как и его коллеги, полностью посвящает себя искусству. Ничего плохого и тем более комичного.

Комичными их делает их вдохновение, переросшее в бесконтрольную одержимость, бытовая сторона жизни, которую они принизили, смотря в «безоблачное» небо искусства. Они игнорируют жизнь – они игнорируемы ею. Они перестали нести ответственность за свое существование. Они безответственны. Жизнь и искусство сочетаются в них, но сочетаются механически. Искусство презирает в них жизнь и наоборот. Примером тому засыпающая, измученная Амаранта и другие мученицы-жены.

Их отношение к жизни художественно воплощается в отношении их к супругам и наоборот, хотя жены гораздо снисходительней к ним и оказывают им возможную поддержку.

Эта тема ответственности, на наш взгляд, и является непроросшим зерном идеи Чехова. Автор с его тяжелым трудовым детством не мог не презирать подобное отношение к жизни. Спустя сорок лет после публикации раннего Чехова Михаил Бахтин опубликует статью под названием «Искусство и ответственность». Он введет термин «большое время», разработает понятие «диалог», «карнавал», «хронотоп» и многие другие, подобно физик-ядерщику, обогатит уран русского

литературоведения и вообще гуманитарной мысли планеты Земля. Бахтин в нашем случае *офилософствовал* ту мысль и идею, которую *охудожествил* Чехов во множестве своих текстов.

Это, на наш взгляд, справедливо можно назвать «диалогом в большом времени», тем более что он продолжается – девяносто девять лет спустя, здесь и сейчас, с нами, существующими в XXI веке.

Литература

1. Байрон Дж.Г. Паломничество Чайльд Гарольда / Собр. соч.: в 4-х тт. Т. 2. – М.: Правда, 1981.

А.А. Камбегова

(Россия, г. Владикавказ)

Научный руководитель:

ст. препод.

Ф.К. Бесолова

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА: ОБРАЗ ОДИНОКОГО ЧЕЛОВЕКА

L'existentialisme est un humanisme.

Jean-Paul Sartre

Философия экзистенциализма сформировалась в XX веке, но ее «песнь» бродила по свету задолго до своей официальной даты рождения. Содержание данного направления намного глубже его формальных изложений: оно находит место в людских умах на протяжении многих веков, независимо от их образования или же социального положения. Не обязательно знать, кто такие С. Кьеркегор, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр (и многие другие не менее значимые фигуры в истории философии), чтобы иметь дело с вечными вопросами: «кто я?», «какого мое место в мире?», «в чем смысл жизни?» и т.п. Не обязательно иметь сведения о том, что *existentia* в переводе с латинского означает «существование», чтобы чувствовать страх, потерянность, одиночество...

Способность мыслить обременяет человека сомнениями, сомнения же порождают в его голове рассуждения, а рассуждение, в свою очередь, довольно часто приводит к тупику. Каждый рефлексирующий человек рано или поздно сталкивается с кризисом. Именно поэтому обоюдоострый вопрос существования не теряет своей заточки уже много-много лет и вряд ли когда-нибудь ее потеряет.

Оптимизм Просвещения, снявший с человека ответственность за свое будущее, начинает пожирать гнилые плоды своего учения уже в XX веке: две мировые войны,

десятки революций, экономические и экологические проблемы – и это урожай только за первую половину прошлого столетия. Наступает время осмысления пережитых потерь и разочарований, время кардинальных переоценок прежних идеалов и создания новых. Именно в этот период формируется философия экзистенциализма.

Экзистенциалисты впервые выносят на суд революционный для того времени тезис, противоречащий догматам классической философии: *существование предшествует сущности* [Сартр: электрон. версия]. Предметом, вопросом, целью экзистенциализма становится *человек* [Спиркин 2003: 181]. Это течение очень быстро адаптируется и набирает популярность. Однако предтечи экзистенциализма как философски оформленной мысли можно заметить в трудах более ранних, чем работы философов XX века. О надломе классической философии говорили Ф. Достоевский, Л. Толстой, Ф. Ницше и другие мыслители своего времени. Конечно же, уважаемый А.П. Чехов не является исключением.

Творчество Антона Павловича приходилось на особый период в жизни русского общества, специфическая атмосфера которого наложила печать на его воззрения. Что же общего между философией Чехова и экзистенциализмом? Если сложить все истории чеховских произведений, можно вычлени общие мотивы его творчества, которые поразительно схожи с «философией существования».

Одним из первых по частоте употребления является мотив *скуки повседневности*. Данное мироощущение рано или поздно настигает большинство героев А.П. Чехова. Скука становится частью экзистенциальной материи и приобретает трагичный характер, который сводится к омертвлению жизни, к упадку. У Николая Степановича из рассказа «Скучная история» (1889) скука переходит в равнодушие, которое, по словам самого героя, является «параличом души», «преждевременной смертью»; жертвой бытового однообразия становится и Андрей Ефимыч Рагин из «Палаты №6» (1892); от скуки повседневной жизни дурнеет Дмитрий Старцев герой произведений «Ионыч» (1898).

Страх и трепет в чеховской адаптации – неотъемлемая часть человеческой природы. Коренятся они, прежде всего, в *конечности и неповторимости* жизни, которые, в свою очередь, придают существованию *абсурдный характер*. Конечно же, страх героев обусловлен не только законами природы, но и законами социума. Мы сталкиваемся с сатирическим изображением ужаса Ивана Дмитриевича Червякова, героя рассказа «Смерть чиновника» (1883), который уподобляет экзекутора его фамильному тотему – червяку; знакомимся с историей Дмитрия Петровича Силина и его страхом перед жизнью в произведении «Страх» (1892); сочувствуем скорее трагической жизни, чем гибели героя «Человека в футляре» (1898) – господина Беликова.

В большинстве случаев в мире произведений А.П. Чехова *нет ни понимания, ни диалога* между людьми. Разобщенность общества порождает *одиночество*. Одиноким человек в чеховском творчестве занимает особое место: он не принят окружающей средой, не принят миром. Поднимается конфликт отдельной личности и сросшегося социума, конфликт частного и общего, индивидуального и однообразного. На ум

приходит модель подлинного и неподлинного существования, выдвинутая С. Кьеркегором. Подлинное заключается в выходе из состояния подавленности обществом, в сознательном выборе и нахождении себя. Неподлинное сводится к полному подчинению, к «жизни со всеми» и «жизни, как у всех» без осознания своего собственного «я» [Спиркин 2003: 162]. Антон Павлович изображает и то и другое. В этой борьбе важным элементом становится *свобода выбора в критической ситуации*.

Свобода выбора в творчестве Чехова составляет условие прорыва из «неподлинного» бытия в «подлинное». Чаще всего оно происходит во время особого случая. К. Ясперс именовал его «пограничной ситуацией» [Ясперс 2017: электрон. версия]. Иными словами это особо острое положение, стечение обстоятельств, которые имеют силу определить судьбу человека на многие годы. Как мы уже говорили выше, «прорыв» совершают не все чеховские герои. Это удалось Петру из рассказа «Тяжелые люди» (1886), Ольге Ивановне, героине «Попрыгуньи» (1891), Павлу Константиновичу из произведения «О любви» (1898). Однако многие другие имена остались в пасти гниющего общества. Судьба человека как части общественной жизни в творчестве Чехова обычно имеет трагичный характер.

В своих произведениях автор делает акцент непосредственно на самом нравственном переломе и обычно заканчивает на нем свое повествование. Жизнь «после» его не интересует. А.П. Чехов концентрирует свое внимание на злободневных ситуациях жизни, на трагедии человеческого существования. Незаметными штрихами он намечает главные вопросы, которые волновали, волнуют и будут волновать человеческое сознание. Как мы убедились, эти самые вопросы во многом совпадают с вопросами экзистенциальной философии.

Однако в творчестве Чехова есть отражение и иного мира, абсолютно противоположного философии экзистенциализма. Это мир душевной гармонии, животворного смирения, радости бытия. Об этом можно говорить и говорить, но...

Но это уже совсем другая история.

Литература

1. Аблеев С.Р. История мировой философии: Учебник для вузов. – Люберцы: Юрайт, 2016.
2. Кузнецова М.В. Творческая эволюция А.П. Чехова. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1978.
3. Сартр Ж.П. Экзистенциализм – это гуманизм. URL: https://royallib.com/read/sartr_ganpol/ekzistentsializm__eto_gumanizm.html#0
4. Соколов В.В. Историческое введение в философию: История философии по эпохам и проблемам. – М.: Академ. проект, 2004.
5. Спиркин А.Г. Философия: Учебник. 2-е изд. – М.: Гардарики, 2003.
6. Чеховиана. Чехов в культуре XX века. – М.: Наука, 1993.
7. Ясперс К. Просветление экзистенции. URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=592947>.

**ЯЗЫКОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ВЫРАЖЕНИЯ
ПОДТЕКСТА В РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА
«НЕВЕСТА» И «ДАМА С СОБАЧКОЙ»****А.С. Кибец**
(Россия, г. Тула)*Научный руководитель:*
д-р пед. наук, доцент
Е.Л. Райхлина

Богатство языковых средств русского языка позволило А.П. Чехову создать систему подтекстов в художественных произведениях. В его рассказах «Невеста» и «Дама с собачкой» мастерски донесен до читателя затекстовый смысл.

Чехов по ходу развития сюжета неоднократно вводит ключевые слова, которые пронизывают тонкой нитью всё произведение: **«уже»** – до того, как наступает кульминация, **«ещё»** – после. Благодаря повторам этих частиц у читателя на подсознательном уровне создаётся впечатление, что главная героиня рассказа Надя поспешила с выбором своего избранника. Так, она с первых страниц представляется читателю как девушка, которой **«...уже 23 года...»** и которая **«...с 16 лет страстно мечтала о замужестве»** («Невеста», С. X, 202).

«...и теперь наконец она была невестой Андрея Андреича...он ей нравился, свадьба была уже назначена на седьмое июля, а между тем радости не было, ночи спала она плохо, веселье пропало... Из подвального этажа, где была кухня, в открытое окно было слышно, как там спешили, как стучали ножами, как хлопали дверью на блоке...» («Невеста», С. X, 202). Однородный ряд сказуемых в предложении усиливает эффект спешки, отражает атмосферу, царящую в доме невесты: все торопятся поскорее выдать девушку замуж, ведь ей **«уже 23»**. Читатель понимает: девушка собирается вступать в брак не по любви (Андрей Андреич **«ей нравился»**), а по обязанности, чтобы быть, как все, ведь задолго до назначенного дня свадьбы сама себе она признается, что **«разлюбила Андрея Андреича или, быть может, не любила его никогда...»** («Невеста», С. X, 210).

Стук сопровождает героиню в периоды её душевных переживаний, мыслей о правильности с выбором супруга: **«Где-то далеко стучал сторож. Спать не хотелось, лежать было очень мягко, неловко. Надя, как и во все прошлые майские ночи, села в постели и стала думать. А мысли были все те же, что и в прошлую ночь, однообразные, ненужные, неотвязчивые, мысли о том, как Андрей Андреич стал ухаживать за ней и сделал ей предложение, как она согласилась и потом мало-помалу оценила этого доброго, умного человека. Но почему-то теперь, когда до свадьбы осталось не больше месяца, она стала испытывать страх, беспокойство, как будто ожидало ее что-то неопределенное, тяжелое. “Тик-ток, тик-ток... – лениво стучал сторож. – Тик-ток...”»** («Невеста», С. X, 206)

Автор использует приём **контраста** в описании природы. Пейзаж здесь как некая форма психологизма Нади, благодаря которому читатель ещё больше пони-

мает её внутреннее противоречивое состояние. Когда девушке не спится и стучит сторож, в «...старое окно виден сад, дальние кусты густо цветущей сирени, сонной и вялой от холода; и туман, белый, густой, тихо подплывает к сирени, хочет закрыть ее» («Невеста», С. Х, 206).

Так, холод на улице – это аллюзия на холод в душе героини: она не влюблена, разум её затуманен, а предстоящая свадьба тихо подплывает к ней.

Однако после прекращения стука читатель замечает смену настроения героини через изменение пейзажа, и лишь частица уже напоминает о том, что свадьба – поспешное решение: «Сторож уже давно не стучит. Под окном и в саду зашумели птицы, туман ушел из сада, все кругом озарилось весенним светом, точно улыбкой. Скоро весь сад, согретый солнцем, облаканный, ожил, и капли росы, как алмазы, засверкали на листьях; и старый, давно запущенный сад в это утро казался таким молодым, нарядным» («Невеста», С. Х, 206).

Мы видим: Надя отдавала себе отчёт в том, что время неумолимо движется вперёд и грядёт свадьба, мысли о которой она снова старается выбросить из головы, шепча себе: «...лучше не думать, лучше не думать... Не надо думать об этом» («Невеста», С. Х, 209). Лексический повтор фразы использован Чеховым для усиления мысли. А последующий стук снова появляется в минуты переживания героини: «Тик-ток... – стучал сторож где-то далеко. – Тик-ток... тик-ток...» («Невеста», С. Х, 209).

В описании интерьера дома, который был в качестве приданого Нади, автор делает акцент на деталях: «На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой» («Невеста», С. Х, 210). Эпитет «золотая» рама – это подача Нади её родными и близкими, приданое, ваза – это сама Надя, а «отбитая ручка» – это подтекстовая реминисценция к Надиной личности, которой не дали реализоваться: девушке не позволили учиться, а сказали быть такой, как все – выйти замуж, потому что ей «уже 23» и давно пришла пора. А.П. Чехов подчёркивает, что Надю «...мутило от нагой дамы», видимо, как от самой себя, ведь героиня понимала, что не в силах отказаться от свадьбы, сделать так, как хочет она сама («Невеста», С. Х, 210).

«Он держал ее за талию, говорил так ласково, скромно, так был счастлив, рассказывая по этой своей квартире; а она видела во всем одну только пошлость, глупую, наивную, невыносимую пошлость, и его рука, обнимавшая ее талию, казалась ей жесткой и холодной, как обруч. И каждую минуту она готова была убежать, зарыдать, броситься в окно. Андрей Андреич привел ее в ванную и здесь дотронулся до крана, вделанного в стену, и вдруг потекла вода» («Невеста», С. Х, 210).

Однородные ряды прилагательных являются ключевыми словами, благодаря которым мы наблюдаем взаимные проекции из текста в подтекст и из подтекста в текст. Сравнение рук жениха с холодным и жестким обручем помогает автору через уже имеющиеся в сознании человека ассоциации более точно дать харак-

теристику герою. Законченность образности ситуации так же достигается через ассоциации, благодаря которым формируется понимание внутренних переживаний героини: включённая так кстати вода – это слёзы, которые героиня всё ещё не позволяет себе показать окружающим, но которые потом прольются в полной мере в откровенной беседе дочери с матерью. Им предшествовал **повтор** ключевого для этого рассказа слово «стук»: *«Ветер стучал в окна, в крышу; слышался свист, и в печи домовой жалобно и угрюмо напевал свою песенку. Был первый час ночи. В доме все уже легли, но никто не спал, и Наде все чулось, что внизу играют на скрипке. Послышался резкий стук, должно быть, сорвалась ставня. Через минуту вошла Нина Ивановна в одной сорочке, со свечой»* («Невеста», С. X, 212). Именно в эту ночь наступит кульминация всего рассказа вместе с родившемся плачем Нади: героиня решает отменить свадьбу и уехать из города.

Ряд восклицательных предложений в репликах героини позволяет читателю на синтаксическом уровне понять, насколько эмоциональны речи девушки в этот момент: *«Мама, выслушай меня! Умоляю тебя, вдумайся и пойми! Ты только пойми, до какой степени мелка и унизительна наша жизнь. У меня открылись глаза, я теперь все вижу. И что такое твой Андрей Андреич? Ведь он же не умен, мама! Господи боже мой! Пойми, мама, он глуп! ... Ты и твоя бабка мучаете меня! Я жить хочу! жить! Дайте же мне свободу! Я еще молода, я жить хочу, а вы из меня старуху сделали!»* («Невеста», С. X, 213) **Лексический повтор** глагола «понять» в повелительном наклонении даёт возможность осознать: девушка просит свою мать о понимании, которое они утратили в погоне за желанием быть, как все – выйти замуж в срок, не задумываясь о том, даст ли этот брак счастье. Описываемый нами эмоциональный эпизод снова сопровождает стук: *«кто-то со двора все стучал в ставню и насвистывал»* («Невеста», С. X, 213).

На утро в саду сломало одну старую сливу, и эта деталь неслучайна: ночью в сознании матери девушки что-то переменялось, надломилось. Надя просит Сашу, друга детства, поехать в город вместе с ним. Автор старается показать оживление души героини через **столкновение и контекстное противопоставление частиц «ещё» и «уже»** в тексте: *«...он еще ничего не сказал ей, но уже ей казалось, что перед нею открывается нечто новое и широкое, чего она раньше не знала, и уже она смотрела на него, полная ожиданий, готовая на все, хотя бы на смерть»* («Невеста», С. X, 214).

В дальнейшем происходит развязка произведения. Также идёт «сильный дождь», присутствуют частицы, но всё это уже без сопровождения стука.

«Надя теперь только заплакала. Теперь уже для нее ясно было, что она уедет непременно, чему она все-таки не верила, когда прощалась с бабушкой, когда глядела на мать. Прощай, город! И все ей вдруг припомнилось: и Андрей, и его отец, и новая квартира, и нагая дама с вазой; и все это уже не пугало, не тяготило, а было наивно, мелко и уходило все назад и назад. А когда сели в вагон и поезд тронулся, то все это прошлое, такое большое и серьезное, сжалось в комочек, и

разворачивалось *громадное, широкое будущее, которое до сих пор было так мало заметно*» («Невеста», С. Х, 215). Отрезок жизни, который назывался прошлым и был связан с жизнью в родительском доме, **контрастирует** с «громадным» и «широким» будущим. **Многосоюзи**е же создаёт эффект ступенчатости красок: видно перечисление всего того, что тяготило героиню в прошлой жизни.

В главах произведения слово **«всё»** употребляется всего 40 раз (12 до кульминации и 28 после); **«ещё»** – 9 раз (2 раз до и 7 раз после неё); **«уже»** – 18 раз (3 раз до кульминации и 15 раз после); **«теперь»** – 7 раз (2 раза до и 5 раз после пиковой точки композиции рассказа). Данные **повторы** – это связующие звенья единой цепи подтекстовых смыслов, которые возникают в сознании читателя в ходе прочтения текста.

В рассказе А.П. Чехова «Дама с собачкой» можно выделить систему имплицитной информации, также выраженную языковыми средствами.

При описании жены Гурова автор использует эпитеты: *«женищина высокая, с тёмными бровями, прямая, важная, солидная»* («Дама с собачкой», С. Х, 128). В данном рассказе так же, как и в «Невесте», с первых страниц появляются частицы **«ещё»** и **«уже»**. Но в этом произведении автор вводит эти ключевые слова в момент отсылки к прошлому героев с целью показать: их брак был необдуманным и поспешным: *«Ему не было **еще** сорока, но у него была **уже** дочь двенадцати лет и два сына гимназиста. Его женили **рано**, когда он был **еще** студентом **второго курса**, и **теперь** жена казалась в полтора раза старше его»* («Дама с собачкой», С. Х, 128).

В тексте много **наречий на – о**, они выполняют роль подтекстового выражения чувств героев, находившихся на отдыхе. Эти слова будто живут сами по себе вне зависимости от явного текста. Если вдумчиво прочитать данный ряд, можно проследить развитие сюжетной линии чувств и настроений героев в рассказе А.П. Чехова: *давно, часто, дурно, достаточно, скучно, давно, особенно, чрезвычайно, просто, забавно, скучно, охотно, странно, душно, должно, душно, много, отчетливо, много, долго, много, пристально, пугливо, тихо, быстро, душно, особенно, серьёзно, странно, некстати, печально, ужасно, давно, тихо, сонно, неподвижно, равнодушно, глухо, дурно, тревожно, страстно, нетерпеливо, хорошо, быстро, нарочно.*

Так, в рассказе А.П. Чехова «Дама с собачкой» насчитывается немалое количество частиц **«ещё»** (7) и **«уже»** (19). Они так же, как и в рассказе «Невеста», пронизывают весь текст, играют роль смысловой сцепки между имплицитной и эксплицитной информацией. Ту же самую функцию выполняет повтор местоимения **«всё»** – 17 раз.

Таким образом, можно сказать о том, что произведения позднего периода творчества А.П. Чехова пронизаны тонкими нитями затекстовых связей, благодаря которым раскрывается необычайная глубина психологизма героев. Произведения выступают как гармоничное целое, в котором посредством языковых средств отражена подтекстовая информация.

**ЭЛЕМЕНТЫ МЕТАСИСТЕМЫ
«КОСМОС / ХАОС»
В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ИВАНОВ»**

В.В. Кирсанова
(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:
канд. филол. наук,
профессор
В.В. Кондратьева

Изучение литературного произведения с точки зрения таких двух культурологических категорий как *Космос* и *Хаос* является актуальным на сегодняшний день исследованием, поскольку затрагивает не только литературоведческий пласт, но и мифологические, культурные, философские и другие аспекты. Немаловажную роль при соотнесении данных понятий имеет факт их связи с архетипическими образами, которые испокон веков представлены в мифотворчестве, а также фольклоре и литературе.

Знаменитый швейцарских психиатр и педагог К.Г.Юнг описал понятие архетипа, которое охарактеризовал как «первичную модель», мощные первичные психические образы, из которых состоит коллективно-бессознательное в человеке. Спустя несколько лет свое осмысление архетипа предложил В.А. Марков. Во-первых, исследователь установил связь между мифом и литературой через архетип, справедливо полагая, что «художественное мышление, естественно, формируется на той же архетипической основе и пронизано образами, производными от базисных бинарных символов», которыми задается «общая космологическая структура бытия» [Марков 1990: 137].

В мифологическом сознании миротворение предстает как процесс рождения *Космоса* из *Хаоса*. Исследователь М.С. Черновская утверждает, что в архаическом представлении *Хаос* отождествлялся с дисгармонией, беспорядком, неорганизованностью, бездной, а в античной мифологии – с Тартаром, подземным царством, которое было населено различными хтоническими существами (демоны, старшие боги, змеи-драконы и т.д.), которых предстояло победить Герою, создателю *Космоса*.

Имея задачу практического овладения миром, человек конструирует его теоретически в форме рассказа о его происхождении, причем таким образом, чтобы в нем были установлены гармонические отношения (за счет диалога, обмена, магии, религии). Не только непосредственная упорядоченность мира, но и его гармонизация входит в программу космизации мира. Исследователь Н. Лейдерман имел точку зрения, согласно которой при переходе от мифологической концепции к культурной, несколько меняется значение понятий *Космос* и *Хаос* – они становятся более «человекоцентричными». Идея *Космоса* начинает представлять собой некую эстетически-культурную меру, символизирующую гармонию, причем гармонию,

связанную прежде всего с прообразами Неба и земли, круговорота природы, образами любви и дома, Матери и Дитяти, которые представлены в бытийном воплощении у Шекспира, Сервантеса, Толстого, Гоголя и Чехова. Данный макрообраз *Космоса* представлен скорее в смысле эстетической меры, предполагающей наличие некоей единой всеобщей объективной истины бытия [Лейдерман 1996: 5].

Если говорить о понятиях *Космос* и *Хаос* в пределах литературных концепций, то их следует понимать как универсальную модель построения художественного мира, берущую начало из ранних форм художественного сознания. Оппозиция *Космос/Хаос* лежит в основе следующих эстетических и литературных категорий: природа и культура, периферия и центр, дьявольское и божественное, безличное и личностное, абсурд и смысл, стереотипы и творчество и др.

Исходя из определений понятий *Космос* и *Хаос*, представленных в мифологии, их соответственно можно соотнести с некими пространственными категориями, которые находят воплощение в пьесе А.П. Чехова «Иванов». *Космос* и *Хаос* можно понимать на двух уровнях: внешнем (связанном с пространственными объектами и какими-либо видимыми, поверхностными признаками, а также символами) и внутреннем (связанным с внутренним мироощущением героев).

Первоначально стоит рассмотреть первый, внешний уровень, для того, чтобы иметь представление, каким образом выстраивается в произведении парадигма *Космос/Хаос*. В самом начале пьесы автор дает краткое описание места действия, упоминая в нем сад, причем именно с сада начинается сама пьеса. «Сад в имении Иванова», – именно с этого предложения начинается сама пьеса и это же становится первым местом действия. Из глубины сада показывается первый персонаж – Боркин, который видит издалека Иванова и, решая пошутить, подбирается к нему с ружьем и целится в него.

Если углубиться в изучение понятия сада как архетипа, то можно узнать, что сад издревле считается неким символом *Космоса* и гармонии. Это отчасти связано с христианским учением, в котором Эдемский сад представлен как непосредственный и главный символ рая, изобилия и гармонии, первоначальный образ идеального мира. Поклонение садам также восходит к древнейшим временам, в частности к индуистским верованиям, в которых райский сад представлен как космический центр, в котором есть дерево, исполняющее любые желания. Примечательно также то, что Иванов, находясь в саду, читает книгу. Книга – классический, древний символ, олицетворяющий знания, а также стремление читающего к постижению этих знаний и поиску гармонии. Образ книги также тесно связан с образом дерева, и они вместе могут олицетворять целый Космос. Боркин, направляющийся к Иванову с ружьем, вносит в данное космическое пространство элементы хаоса. Ружье несет в себе признаки враждебности и символизирует собой, разрушение, гибель. Так, уже в первой сцене автор дает намеки читателю на финал произведения, но, что наиболее важно, сразу создает в пьесе парадигму *Космос/Хаос*.

Далее между Боркиным и Ивановым завязывается диалог, и даже на внешнем уровне сразу просматривается недопонимание друг друга собеседниками. Боркин хохочет и шутит, постоянно о чем-то спрашивает Иванова, суетится, а Иванов в свою очередь лишь раздражается и просит ему не мешать. В самом Боркине, в его поведении и разговорах, мы можем наблюдать удивительную дисгармонию. Например, он рассказывает о том, как добирался сюда и по пути встретил в Плесниках следователя, с которым они «рюмок по восьми стукнули». При этом, несколькими мгновениями позже, сам он изрекает, что «в сущности говоря, пить очень вредно». Боркин является носителем *Хаоса*, беспорядка, диссонанса.

Далее появляются Шабельский и Анна Петровна, и пространство действия расширяется. Анна Петровна выглядывает из окна и начинает разговор с Боркиным и Ивановым. Можно предположить, что первое появление Анны Петровны в пьесе неслучайно связано именно с образом дома. Дом как архетип представляет собой освоенное место, обитель человека, символ *Космоса* как упорядоченного пространства. Дом также отождествляется с родом и храмом. Поскольку дом является местом обитания человека, то зачастую отдельные его элементы связываются с человеческим организмом. Например, окна можно метафорически соотнести с образом глаз. Чаще всего окно в языке и обозначается как глаз, как то, через что смотрят, как проводник света. Отсюда символика окна как образа света, ясности, сверхвидимости, которые позволяют установить связь человека, его души с солнцем, небесными светилами, богом. Таким образом, Анна Петровна изначально связывается со образом *Космоса*.

Через какое-то время Иванов велит Анне Петровне отойти от окна и просит дядю его закрыть. На элементарном уровне понимания и интерпретации текста его просьбу можно понять как заботу о больной жене, однако, если придерживаться позиции рассмотрения произведения с точки зрения парадигмы *Космос-Хаос*, можно увидеть, что просьба Иванова приобретает символический характер. Это можно увидеть, если еще раз обратиться к образу окна и рассмотреть его с точки зрения пространственного образа. Окно как отверстие выражает идею проникновения, возможности и дистанции. Если смотреть на сцену с данного ракурса, можно сделать вывод о том, что просьба Иванова становится намеренным актом отгораживания от жены.

Не только пространственные и вещественные образы составляют идею оппозиций *Космос/Хаос* в пьесе, но также и образы живых существ. При разговоре с Шабельским Анна Петровна «покойно» замечает: «Опять кричит... Сова. Каждый вечер кричит» (С. XII, 16), на что Шабельский ей отвечает: «Пусть кричит. Хуже того, что уже есть, быть не может» (С. XII, 16). Как существо, ведущее ночной образ жизни, в христианских верованиях сова связывалась с образами ночи, смерти, нечисти и безверия. Из-за того, что сова прячется в темноте, она стала представлять собой символ сил тьмы. Связь образа совы с *Хаосом* и тьмой подтверждается

не только символикой самого образа, но и словами Шабельского. Первозданный Хаос, который по своей сути абсолютен, не может более беспорядочным, чем он есть сейчас. Поэтому, говоря об обществе и нынешней жизни, Шабельский и утверждает, что хуже быть не может.

В эпизоде, когда Иванов собирается уезжать на праздник к Лебедевым, Анна Петровна пытается остановить его и просит остаться дома, говоря: «Знаешь что, Коля? Ты попробуй, как прежде, петь, смеяться, сердиться... Останься, будем смеяться, пить наливку и твою тоску разгоним в одну минуту» (С. XII, 19). Однако Иванов, как ни борется с собой, все же не может остаться с женой и уезжает. После его отъезда Анна Петровна беседует со Львовым и произносит фразу: «Цветы повторяются каждую весну, а радости – нет» (С. XII, 20). Сразу после этого она снова замечает: «Опять сова кричит!», на что Львов ей отвечает: «Ну и пусть кричит» (С. XII, 21). Образ совы еще раз упоминается. В данном контексте он подчеркивает чувство беспокойства, несчастья, которое испытывает Анна Петровна. Чуть позже она сама признается, что угодила в мышеловку («Я полюбила его с первого взгляда <...> Взглянула, а меня мышеловка – хлоп!») (С. XII, 22). Примечательно, что образ совы здесь связывается с образом мыши чисто биологическим путем – совы питаются мышами. Поскольку ранее образ совы был нами рассмотрен как прямое воплощение идеи *Хаоса*, мы можем судить о том, что сам *Хаос* соотносится с Ивановым. Можно предположить, что она больше не верит в то, что ее муж снова станет таким, как прежде, и что все еще можно будет исправить. Это мысль также подтверждается ее словами немногим позднее, когда она говорит: «А теперь не то... Теперь он едет к Лебедевым, чтобы развлечься с другими женщинами, а я... сижу в саду и слушаю, как сова кричит...» (С. XII, 22). В данном случае здесь соединяются две противоположные друг другу категории – *Космос* и *Хаос*, которые находят воплощение в ранее рассматривавшихся образах сада и совы. Здесь возникает парадокс: несмотря на то что Анна Петровна сама по себе воплощает собой чистый *Космос* и находится в его пространстве, тем не менее, она осознает очевидность неизбежности *Хаоса* в своей жизни, связанного прежде всего с ее мужем. Скорее всего уже к этому моменту она понимает, что умирает, причем ее смерть связана не только с биологическими процессами, но также и с ее внутренним, духовным миром.

Идея *Хаоса* представлена в пьесе ярче всего с помощью образов персонажей и общества в целом. Шабельский в разговоре с Анной Петровной говорит о том, что он сам «мерзавец и свинья в ермолке, как все», при этом, как мы можем заметить в начале пьесы, ни он, ни кто-либо из других персонажей данного спектра не хочет менять свою жизнь. *Хаос* в воплощении Шабельского, однако же, представлен несколько иначе, чем у других персонажей. Осознавая свою дисгармоничную природу и общий беспорядок вокруг, он хоть и не пытается измениться, но обеспокоен данным положением дел, ощущает печаль и дисгармонию. То есть, *Хаос* у Шабельского представлен на двух уровнях – внешнем и внутреннем. Однако и

у него есть «тяга» к *Космосу* – в разговоре с Анной Петровной он говорит, что, будь у него деньги, он отправился бы в Париж: «По целым дням сидел бы на жениной могиле и думал. Так бы я и сидел на могиле, пока не окошел». «Ушел бы я из этой ямы, от даровых хлебов, и ни ногой бы сюда до самого Страшного суда...», – говорит он (С. XII, 16). Мы понимаем, что для Шабельского место, где он находится, этот уезд, отождествляется с «ямой», то есть бездной, *Хаосом*. Мы также можем заметить, что Шабельский все-таки имеет предрасположенность к изменению своей жизни. В конце пьесы он просит Лебедева дать ему денег, чтобы поехать в Париж.

Остальные персонажи соотносятся с *Хаосом* лишь на внешнем уровне. Внешняя хаотическая обстановка представлена с помощью прямых речевых характеристик «мошенники», «дураки», «зулусы» и др., а также через детали интерьера. Например, стол в кабинете Иванова представлен как «письменный стол, на котором в беспорядке лежат бумаги, книги, казенные пакеты, безделушки, револьверы; возле бумаг лампа, графин с водкой, тарелка с селедкой, куски хлеба и огурцы» (С. XII, 43). В основном все герои пьесы «плывут по течению», не ощущают какой-либо дисгармонии в своем мире, не пытаются что-либо изменить. Например, Лебедев прямо говорит, что «сидит и каждую минуту околеванца ждет», а «Марфутки да стерлинги давно мимо проехали... Прошла наша пора.» (С. XII, 48).

Еще один герой, для которого *Хаос* представлен на двух уровнях, то есть, для которого *Хаос* также абсолютен, это Иванов. Нам неизвестно, с чем именно связана печальная судьба Иванова. Неизвестно, почему именно он становится жертвой *Хаоса*, который полностью поглощает его. Но мы можем предполагать, что ничего сверхъестественного в самом Иванове не кроется. Как минимум, на это указывает его фамилия. Иванов – довольно распространенная фамилия в России в то время, к тому же, автор практически никогда не называет своего героя по имени, то есть, таким образом, нивелирует его личность, «заменяя» имя фамилией. Не значит ли это, что Чехов намеренно вводит образ ничем не примечательного героя, подчеркивая его заурядность, для того, чтобы подсказать читателю, что тот является самым обычным человеком, и то, что случилось с Ивановым, может случиться с любым? Если рассматривать *Космос* с точки зрения системы, то *Хаос* будет являться результатом «сбоя» в этой системе, поскольку самим своим существованием нарушает его целостность. При рассмотрении понятия системы в рамках философии необходимо обратить внимание на возможные внутренние причины преобразования системы, среди которых наиболее интересной является причина «накопление ошибок при развитии системы», что в буквальном смысле означает, что всякая система не идеальна и допускает в своем развитии ошибки. Сам факт существования *Хаоса* подтверждает эту догадку, из чего можно сделать вывод, что даже при отсутствии внешних факторов, система может давать сбой. Иными словами, Иванов не отличается

от остальных персонажей ничем, поскольку рождается и развивается в схожей среде, в схожих обстоятельствах и растет в том же самом обществе, но «выбивается» из общего пространства, поскольку является своеобразным «побочным эффектом системы».

Таким образом, оппозиция *Космос/Хаос* на уровне деталей, универсальных и архетипических образов позволяет на уровне подтекста отразить драматичную дисгармонию, поглотившей героев пьесы, их трагическое несовпадение с жизнью.

Литература

1. *Лейдерман Н.Л.* Космос и Хаос как метамодели мира (К характеристике классического и модернистского типов художественного сознания) // Русская литература XX века: направления и течения. – 1996. – Вып. 3. – С. 4–12.
2. *Марков В.А.* Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сб. Четвертые тыняновские чтения. – Рига, 1990.

А.В. Ковалькова
(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:
канд. филол. наук,
профессор
В.В. Кондратьева

«КОШКА НА РАСКАЛЕННОЙ КРЫШЕ» Т. УИЛЬЯМСА В КОНТЕКСТЕ ЧЕХОВСКОЙ ТРАДИЦИИ

Исследование взаимосвязей литературных процессов разных национальных культур на сегодняшний день является одной из самых актуальных задач в филологии. Это обусловлено тем, что культура, как совокупность человеческих достижений, не может быть унитарна для каждого народа и для каждой эпохи из-за множества различных факторов. В первую очередь, источником, определяющим основные проблемы и направления какой-либо национальной литературы, является общественно-историческая составляющая жизни народа: проблемы в социальной сфере, способ организации управления, традиции, нововведения в области философии и многое другое. В то же время литература одной национальности взаимодействует с литературами других национальностей: осваивает опыт, творчески его перерабатывает и вносит свой вклад в развитие мировой культуры [Крутикова 1977: 6]. Известный литературовед В. Е. Хализев сравнивал мировую литературу с симфоническим оркестром, а национальные литературы

с их самобытными чертами – с различными инструментами, необходимыми для полноценного звучания [Хализев 2006].

Это взаимодействие, которое М. М. Бахтин называл «диалогом культур», может быть различных типов, однако, творческие высоты большинства писателей основываются на принципе конвергенции, т.е. на слиянии элементов. В пределах данной работы мы рассмотрим это явление на примере драматургии А.П. Чехова и Теннесси Уильямса, а также постигнем тождество и различие художественных материалов этих писателей.

Америка восторженно приняла «чудо русского драматического искусства» во время гастролей художественного театра из Москвы в 1920-х гг. Драматурги, режиссеры, театральные критики из США постигали и осваивали чеховский реализм и его уникальное сценическое воплощение по системе знаменитого на весь мир режиссера и актера-педагога К. С. Станиславского. Знаменитый немецкий театальный режиссер Эрвин Пискатор говорил, что Чехов был возведен в культ в Америке, а также отмечал, что его драмы вкупе с режиссерским искусством Станиславского во многом определили творческие искания многих театров Америки, таким образом, психологическая тонкость и реализм покорили США [Чехов в нашей жизни 1960: 46].

Теннесси Уильямс много экспериментировал, синтезируя различные культурные составляющие: музыка, танец, пантомима, живопись, скульптура – все это позже (в 70–80-е годы XX в.) претерпит существенные изменения, станет уже самостоятельным направлением театального искусства и будет называться «пластическим театром». Примечательно то, что критика, обосновавшая и активно применявшая новый термин, выявила истоки нового направления и отнесла его к началу и первой половине XX века. Исходя из этого, можно утверждать, что произведения Т. Уильямса также оказали существенное влияние на развитие театра всего века, как, в свое время, и драма А.П. Чехова.

Вслед за А.П. Чеховым, американский драматург стремился прийти к осмыслению различных социальных и философских проблем, которые лежат в основе главного или «вечного» не только мировой гуманистической драматургии, но и вообще целой цивилизации: «Почему несчастлив человек и что нужно для его счастья?». Театр Чехова отчетливо проявляется в следующих лучших, по мнению многих критиков и литературоведов, пьесах Уильямса: «Стеклянный зверинец» (1944), «Трамвай “Желание”» (1947), «Кошка на раскаленной крыше» (1955), «Орфей спускается в ад» (1957), «Сладкоголосая птица юности» (1959) и «Ночь игуаны» (1962).

Художественное родство с русским писателем прослеживается в общей для обоих драматургов проблематике и искусной поэтике, которая проявляется в новаторстве «новой европейской драмы», безусловная заслуга которой состоит в том, что она посягнула на переоценку того, что казалось незыблемым. Проблемы человека и общества, иллюзии и реальности, истины и лжи, ценностей, выбора,

исканий, смысла жизни, которые были известны мировой литературе с античности, под рукой Т. Уильямса приобрели новые оттенки, как и у А.П. Чехова.

Реалистически изображая своих героев, драматурги осмысливали общечеловеческие проблемы в культурном, этическом и локальном пространстве своей страны: у Чехова герои обычно находятся в рамках дворянской усадьбы («Чайка», «Вишневый сад»); у Теннесси – имение в южных штатах, маленькая квартирка в Новом Орлеане или какой-либо курорт («Кошка на раскаленной крыше», «Трамвай “Желание”» и «Ночь игуаны» соответственно). Ограниченность и закрытость места действия не сдерживают авторскую мысль, наоборот, посредством эмоциональной насыщенности сцен и интеллектуальных ремарок способствуют ее раскрытию, представляя на суд читателю (зрителю). Гуманистическое отношение лежит в основе решения всех вышеназванных проблем. И хотя драматурги по-разному видят способы решения (Чехов более оптимистичен, чем Уильямс, который уверен в обреченности всего, что тонко, чувствительно и хрупко), у них одно кредо: никакое человеческое качество не вызывает в драматургах отвращения, кроме зла и насилия.

Американскому драматургу интересны самые глубинные пласты психологии человека. Посредством мизансцен, диалогов и психологически насыщенных пауз он создает картину, которая не теряет актуальности сегодня. В своих пьесах Т. Уильямс, как и А.П. Чехов, рассматривает важнейшие проблемы не только своей эпохи, но и вечные человеческие вопросы. Уровень их раскрытия намного глубже, чем сюжетный; читая произведения обоих драматургов, нужно уметь видеть между строк.

Остановимся на пьесе «Кошка на раскаленной крыше» (1955), за которую Теннесси Уильямс получил две Пулитцеровские премии.

В упомянутой пьесе показана история семьи богатого техасского плантатора, который неизлечимо болен и должен передать свои владения одному из своих сыновей. Старший сын Гупер и его жена Мей, родившая уже пятерых детей, не милы Большому Па – владельцу плантации – из-за своей жадности и лицемерия. Но и с младшим сыном Бриком не все так просто: его жена Маргарет не имеет детей, а он сам апатичен и страдает алкоголизмом. Все происходит в день рождения Большого Па, от которого скрывают страшный диагноз. Череду диалогов не только устанавливает межличностные отношения, но и раскрывает истинные чувства разных персонажей: одиночество, отвращение, порочность и пр.

Главная героиня пьесы – Маргарет (Мэгги-кошка) увидела в отношениях своего мужа Брика и его друга Скипера гораздо большее, чем дружбу. Своими действиями и словами она приводит Скипера в отчаяние, ломает его, что, в свою очередь, приводит последнего к решению свести счеты с жизнью. Опечаленный этим Брик холодеет к Мэгги, он пристрастился к выпивке и уходит в мир своих воспоминаний и раздумий. Ему безразлично наследство и будущее, но его жена сдаваться не собирается: «Брик, я привыкла считать, что ты сильнее меня и мне с тобой не сладить. Но знаешь, что я поняла? Я сильнее тебя, и чувство мое к тебе тоже сильнее.

<...> Дорогие вы мои слабые люди. Вы умеете только сдаваться, если не попадете в крепкие руки. Нежные, любящие руки...» [Уильямс 2010: 394]. На этом, по традиции Чехова, Уильямс заканчивает пьесу. Намеренно обрывая посреди реплики, драматург оставляет действие незаконченным, но зритель имеет уже достаточно информации, чтобы сделать выводы относительно произошедшего на сцене.

В пьесе Уильямса можно обнаружить свойственную Чехову типологию героев: удовлетворенные и разочарованные. К типу пошлых людей, несомненно, относятся старший сын Гупер и его жена Мей, которые руководствуются только своей жадностью, собственным тщеславием и богатством. Сострадание и милосердие им чужды, их не волнует смерть родителя. Их главная мечта и цель – богатая плантация.

Большая Ма находится на границе двух типов, хотя тяготеет более к пошлости. Она всю жизнь провела подле мужа, себя она видит больше как его супругу, чем как отдельную и независимую личность. Ее любовь к Большому Па не просто ослепляет ее, а почти разрушает. Если бы она не относилась более к типу удовлетворенных героев, которых волнует материальность, а не духовность, то она, несомненно, погибла бы.

Тот факт, что ко второму (разочарованному) типу относятся сам Большой Па и его младший сын Брик, говорит об их сходстве. Именно в их отношениях можно найти отголоски того, что общество называет «семьей», хотя и между ними царит недопонимание, недосказанность, умалчивание. Причина их единства в общей проблеме – невозможности найти и познать самих себя. Рассмотрим этих героев подробнее.

По существу, Уильямс в образе Большого Па развивает образ Ермолая Лопухина. Это продолжение истории чеховского героя: уже стар, у него есть взрослые дети, успел повидать мир и разочароваться в нем, что проиллюстрировано в сценах-воспоминаниях о детской проституции в Марокко, о лицемерных и меркантильных священниках, игнорирующих голодных и умирающих детей Барселоны. В молодости он, как и Лопухин, не жалел себя и работал, сколотил целое состояние, но теперь, умирая от неоперабельного рака, он понимает, что все теперь тщетно, ведь на это состояние ему не купить вечной жизни, как и любви и взаимопонимания: «Я думаю, единственная причина того, что он [человек] покупает все подряд – это безумная надежда купить себе вечную жизнь... Увы, это невозможно...» [Уильямс 2010: 381]. Лопухин может кончить точно так же, как и Большой Па, поэтому Трофимов Петя предостерегает его. «Не размахивай руками...» (С. XIII,), – говорит «вечный студент». «...Иначе будешь пожинать плоды растраты своей души», – добавим мы.

Брик – успешный спортсмен, всеобщий любимец – сломлен обстоятельствами реального мира, загнан в мир иллюзий посредством алкоголя. Не случайно герой накануне событий, изображенных в пьесе, ломает ногу и теперь не может ходить без костыля. Душа его не имеет опоры, она также сломлена; болезнь окружает его со всех сторон: рак отца, сломанная нога, алкоголизм. Он – не боец, теперь его главное

желание состоит в том, чтобы дожидаться опьяняющего «щелчка», после которого становится уже все равно. В этом плане интересна простая, но очень красноречивая сцена, когда Брик падает, а Мэгги говорит ему опереться на ее плечо. Но Брик просит костыль и говорит, что лучше поползет, чем обопрется на плечо жены.

Мэгги же, напротив, хоть изначально кажется слабой, к финалу пьесы берет все в свои руки и становится сильнее своего мужа. Ее положение соответствует названию произведения (которое вновь имеет большое значение), и сама Маргарет постоянно называет себя кошкой: «Я – Мэгги кошка» [Уильямс 2010: 332], «А я и есть кошка!» [Уильямс 2010: 335], «Неужели я действительно так похожа на кошку?» [Уильямс 2010: 346], «... я чувствую себя кошкой на раскаленной крыше!» [Уильямс 2010: 342] Кроме того, «кошка» и производные этого слова не раз упоминаются в пьесе другими персонажами, что, безусловно, акцентирует внимание зрителя: «Откуда у тебя эти кошачьи ужимки?» [Уильямс 2010: 357], «Бесятся, как кошки на раскаленной крыше?» [Уильямс 2010: 371], «Мы никогда не были ближе двух кошек на заборе» [Уильямс 2010: 340], «Чтобы больше никаких кошачьих концертов у меня в доме не было!» [Уильямс 2010: 390]. Как и в предыдущих произведениях, в этом есть свой образ-символ – кошка. Отношение к этому животному всецело зависело от эпохи: если в Древнем Египте кошек считали божественным существом, то во время распространения христианства их причисляли к дьявольским созданиям. Современная традиция относит кошку к одному из самых близких к человеку и его жилищу животных, поэтому ее можно назвать хранилищем дома, как и Мэгги в пьесе.

Кошке приходится терпеть, лежать на раскаленной крыше, как бы тяжело ни было. Брик советует: «Так спрыгни с крыши, Мэгги, спрыгни! Кошка всегда приземляется на все четыре лапы!» [Уильямс 2010: 342]. Но это не то, чего хочет Маргарет, потому что она действительно любит мужа, надеется на то, что все получится исправить, что раскаленная крыша остынет к вечеру. Зооморфическое воплощение героини-кошки можно соотнести с Заречной Ниной, героиней-чайкой. Мэгги не покоряется реалиям жизни, как и Нина. Более того, она не собирается мириться с ними, она готова сделать все, чтобы спасти дом, который традиционно считается местом семьи и семейных ценностей, готова бороться с псевдолюбовью, с меркантильностью, с любой трагедией, которая может ее сломать. Героиня борется за жизнь, именно поэтому так хочет родить ребенка (ребенок как символ жизни) – еще одну возможность спасти дом.

Писатель смог передать в диалогах между супругами внутреннее напряжение и остроту чувств, нервность главной героини и отвращение главного героя. Мэгги говорит Брику о жестокости реальности: «Я только хочу сказать, что *жизнь продолжается* (выделено мной – А.К.) и после гибели всех идеальных представлений о ней...» [Уильямс 2010: 393]. В финале она отвергает ту роль «виновницы всех бед», которую ей навязали, вновь становится умной и красивой Мэгги, чтобы занять роль «сильного».

Сам Теннесси Уильямс в одной из своих ремарок указал, что «птица, которую хотел поймать в гнезде этой пьесы» заключается не в разрешении психологических проблем, а в изложении опыта человека, познавшего мрачные мгновения. Конфликт внутренний скрыт за внешним столкновением героев – в борьбе за наследство. Драматург вносит в ремарки подсказки актерам, чтобы последние могли понять атмосферу той или иной сцены, стать ближе к героям. В «Кошке на раскаленной крыше», как и в чеховских пьесах, показана драма повседневности.

Между русским и американским драматургами существовала сильнейшая связь, преодолевшая не только расстояние, но и время. Художественное пространство обоих писателей зиждется на симфонизме и органичности действительности, а Теннесси Уильямса и Антона Павловича Чехова сильнее всего сближает их гуманизм и утонченное мировосприятие.

Литература

1. Крутикова Н. Роль взаимосвязей национальных культур в развитии реализма / Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. – М.: Изд-во АН СССР, 1977.
2. Уильямс Т. Пьесы. Золотой фонд мировой классики / пер. с англ. Мелкова П.В., Злобин Г.П., Неделин В. / под. ред. Сидорок Е.Ю. – М.: АСТ, 2010.
3. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2000.
4. Чехов в нашей жизни // Театр. – 1960. – № 1.

КОНЦЕПТ «ЛЮБОВЬ» В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ДАМА С СОБАЧКОЙ»

А.В. Ковалькова
(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:
магистр, преподаватель
И.А. Ковальская

Говорить о любви – это то же самое, что открывать свои сердца. Сегодня понятие «любовь» можно использовать в самых разных смыслах. Наша жизнь состоит из того, что мы любим и не любим. Все события и явления мы можем разделить на те, что нам нравятся и те, которые мы едва ли в силах терпеть. Отношение, которое мы проявляем к чему-либо, определяет позицию этого события или явления на наших индивидуальных картах «любви-нелюбви». Мы с легкостью можем признать, что любим запах асфальта во время дождя и не любим ветер.

Если бы мы с такой же легкостью могли признаваться в любви или нелюбви по отношению к другим людям, то мир был бы намного проще...

Когда дело доходит до отношений между людьми, сердца трепещут, бьются сильно-сильно, иногда заставляя нас лгать, обманывать и притворяться. Любовь, вне всякого сомнения, является одной из важнейших составляющих нашей жизни. О ней было много сказано великими философами, писателями, учеными, педагогами, которые жили за много лет до нас, но о любви продолжают говорить и сейчас. Каждый человек имеет право сказать о любви, потому что каждый постигает ее по-разному, нет универсального пути обретения любви. Многим из нас предстоит найти ответ на этот вопрос. Человек обращается к книге в поиске ответов на волнующие его вопросы, поэтому и мы обратимся к творчеству А.П. Чехова, в частности, к произведению «Дама с собачкой» [Сухих 1987: 124].

А.П. Чехов часто рассматривает любовь как нечто эфемерное, лишь идейное, не переходящее на карту реальности, следовательно, без возможности наблюдения и применения. Это и простые рассуждения о любви в монологах отдельных героев, и воспоминания о некогда прожитых чувствах.

Это доказывает известное высказывание самого писателя: «Русский человек любит вспоминать, но не любит жить». Записные книжки А.П. Чехова располагают похожей мыслью: «Мы всё только говорим и читаем о любви, но сами мало любим».

Одним из самых ярких произведений по праву считается рассказ «Дама с собачкой». Многие критики по достоинству оценили это произведение. Критики сравнивали эту историю с «Анной Карениной» Л.Толстого. Были и негативные отзывы о «Даме с собачкой»: от спонтанного осуждения легкости ялтинских нравов до отсутствия «чеховского» стиля [Зайцева 2011: 512].

В этом рассказе русский писатель ставит под сомнение сложившиеся брачные отношения, показывая их как устаревшую форму брака, который нередко связывает людей отношениями не духовного единства или любви, а пустоты и несвободы. Герои проходят испытание и браком, и любовью-воспоминанием, и любовью-повторением, и любовью-деянием (последние два можно как ассимилировать, так и разделить).

Несмотря на то, что рассматриваемое нами произведение называется «Дама с собачкой», главным героем является не Анна Сергеевна, ежедневно прогуливающаяся по ялтинской набережной вместе с белым шпицем, а Дмитрий Дмитрич Гуров. Именно его история является основой рассказа. Герой прожил в Ялте уже две недели и решил познакомиться с дамой с собачкой, так как не видел помехи на пути к цели: дама всегда появлялась одна, без мужа или знакомых. Гуров любит женское общество и в то же время называет всех представительниц женского пола «низшей расой». Это свидетельствует о том, что на самом деле в отношениях с женщинами Гуров ценит более всего самого себя, довольствуясь в отношениях лишь собственной персоной.

Отношения с героиней забавляют его, приводят в восторг своей новизной, необычностью и таинственностью лишь вначале. Поэтому когда Анне Сергеевне приходится уехать из Ялты, он чувствует облегчение: «И он думал о том, что вот в его жизни было еще одно похождение или приключение, и оно тоже уже кончилось, и осталось теперь воспоминание...» (С. X,135).

Возвратившись в Москву, он уже не чувствует того очарования, которое наполняло его у моря, ведь в столице всегда найдется что-то, что занимает человека. Да только образ Анны и ее белого шпица все никак не желает уступить место обыденности и занятости Гурова. Постоянно думая о ялтинском романе, он не может ни с кем этим поделиться, никому не может рассказать.

Даже когда он напрямую говорит своему спутнику о невероятной встрече в Ялте, собеседник вдруг вспоминает, что за ужином «осетрина была с душком». Это возмущает героя: «Какие дикие нравы, какие лица! Ненужные дела и разговоры всё об одном отхватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остается какая-то куцая, бескрылая жизнь» (С. X,137).

Это осознание подводит к принятию всего того, чем он раньше занимался, неприязнь к тому человеку, которым он сам раньше был. Именно этот момент можно назвать переломным для Гурова, который теперь понимает: все, что было до Анны Сергеевны, не имеет больше никакого смысла. Женщина, которую он считал жалкой, которая казалась ему просто временным увлечением, стала смыслом его жизни.

Он спешит к ней, их встреча оказывается неловкой. Анна, которая была уверена, что они больше никогда не встретятся, напугана. Она обещает ему приехать в Москву, где их любовь только усиливается. Их встречи полны грусти, ведь «жизни их разбиты»: они вынуждены прятаться, встречаться тайно, словно воры. Ненавистные обоим супруги сковывают их, не дают их отношениям стать абсолютными: «Как освободиться от этих невыносимых пут?» (С. X, 143).

Примечательно то, что рассказ не дает ответа на этот вопрос. Герои осознают, что им предстоит много трудностей, но ни о каком «конце» не может быть и речи. Как же должен наступить конец, когда наш герой только переродился, наконец избавившись от всей мишуры, навязанной серостью и обыденностью.

А.П. Чехов часто показывает несовпадение человеческой души с реальностью.

В данном рассказе писатель открывает один из путей решения этого несоответствия, а именно – любовь. Брак (речь идет о договорных и заключаемых с целью выгоды браках) становится препятствием на пути влюбленных: «...Им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем; и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках» (С. X, 143).

Происходит переход героя от иллюзорного счастья к счастью, обретенному в настоящей любви, т.е. его перерождение. Из этого можно сделать следующий вывод: любовь может изменить человека.

Сам герой иногда задумывается над тем, почему Анна Сергеевна так его любит, ведь раньше никто не видел в нем личность (как и он видел в женщинах «низшую расу»). Анна же любит Дмитрия таким, какой он есть: без прикрас и без идеальных черт. Чехов дал ответ на один из самых сложных вопросов в нашей жизни: «За что мы любим того или иного человека?»

За то, что он человек. «Дама с собачкой» – это история о том, как два человека полюбили друг друга, потому что они люди.

Литература

1. *Зайцева Т.Б.* Концепт «любовь» в творчестве А.П. Чехова (для антологии «Художественные константы русской литературы») // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2011. – № 3 (33).
2. *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики А.П. Чехова. – Л.: ЛГУ, 1987.
3. *Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа. – М.: Высшая школа, 1989.

М.А. Козловская

(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:

канд. филол. наук,

профессор

В.В. Кондратьева

МОТИВ ПЕРЕХОДА В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ВОЛОДЯ БОЛЬШОЙ И ВОЛОДЯ МАЛЕНЬКИЙ»

Рассказ «Володя большой и Володя маленький» повествует об истории замужества и любви молодой женщины Софьи Львовны. Главной интригой в сюжете является то, что главная героиня рассказа А.П. Чехова дважды пересекает «запрещающую границу»: вступает в брак по расчету и совершает супружескую измену.

Замужество Софьи Львовны становится в рассказе исходной точкой в поисках героиней себя, в попытках обрести свое место в жизни.

Замужество, свадьба – особые события, которые подразумевают символический переход со сменой статуса, перемещение физическое и символическое из одного мира в другой, внешнюю трансформацию. И, как следствие, свадьба сопрягается с мотивом дороги. В заглавии рассказа «Володя большой и Володя маленький» словно намечает две точки, два полюса, между которыми находится молодая женщина.

Мотив перехода/переправы является основным, сюжетообразующим для большинства русских народных сказок и других фольклорных произведений.

Сказочному герою часто приходится переправляться через море, огненную реку, бездну, проходить сквозь лес и т.п. В.Я. Пропп отмечает: «Переправа в иное царство есть как бы ось сказки и вместе с тем – середина ее. Достаточно мотивировать переправу поисками невесты, диковинки, жар-птицы и т. д. или торговой поездкой и придать сказке соответствующий финал, чтобы получить самый общий <...>, но ощутимый каркас <...> для различных сюжетов. Переправа есть подчеркнутый, выпуклый, чрезвычайно яркий момент пространственного передвижения героя» [Пропп: электрон. версия].

Исследователь А.А.Потебня, опираясь на материалы народных свадебных песен, делает вывод о том, что встречающийся в народной поэзии мотив переправы имеет «мифологическое оправдание»; в статье «Переправа через воду, как представление брака» он поясняет: «Земной брак перенесен древним человеком на небо, приписан богам <...>. Жених и невеста оставляют свои небесные жилища, чтобы воплотиться на земле. Путь на землю лежит им по небу; но небо есть море или река с перекинутым через нее мостом или без него: поэтому жених и невеста бредут, или переезжают через реку, переходят через мост и т.п.» [Потебня 1868: 254].

По мнению исследователя Н.В. Семеновой, чеховская героиня, по сути, проходит инициацию: «Все фазы инициации представлены в судьбе Софьи Львовны. В двадцать три г. она боится остаться старой девой (фаза обособления); замужество может быть квалифицировано как квазипартнерство (перспектива жить с нелюбимым человеком ужасает); пороговая фаза маркирована мыслями о смерти. Именно эти мысли заставляют героиню искать смысла жизни, решать для себя «вопрос жизни». Фаза преобразования связана с ее новым статусом – “госпожи Ягич”» [Семенова 2018: 47].

Героиня прежде всего показана в пространстве дороги. Этот образ часто используется как сюжетообразующий элемент. В рассматриваемом нами рассказе дорога не играет сюжетообразующую роль, но именно она включена в семантическое поле ситуации перехода и выражает такие процессы, как движение, поиск, испытание и обновление. Рассказ начинается с того, что Софья Львовна хочет править тройкой. Сани быстро мчатся по улице, мелькают деревья, дома, люди. И так же быстро в голове пролетают мысли о теперешнем замужестве, о прошлой бедной жизни, об отношениях с Володей маленьким.

Образ дороги в произведении сопрягается с образами тройки и ямщика, что является традиционным для русской литературы. Оба образа привносят дополнительные смыслы в повествование. Тройка – это символ свободы, воли, движения, мечты о счастье. А ямщик символизирует собой бесконечные дороги, одиночество в долгом пути.

Через образ-символ дороги А.П. Чехову удается раскрыть душевные переживания главной героини, ее дезориентацию и постоянные метания. Софья Львовна, выросшая в небогатой семье, вышла замуж два месяца назад за полковника Ягича. Героиня совершила обряд перехода: из статуса обычной девушки перешла в статус

жены. Не важно, что это было сделано «по расчету и, как говорится, *par dèpit*». Изначально читатель видит, что она рада своему новому статусу, любит мужа и старается быть равнодушной к бывшему возлюбленному – Володе маленькому. Но вскоре становится понятно, что все это лишь самовнушение и, на самом деле, в душе героини происходит настоящая трагедия. Софья Львововна вышла замуж, но внутренне и психологически она не завершила переход, подразумеваемый свадебным обрядом.

В смысловом поле ситуации «перехода» Софье Львовне противопоставлена монашка Оля, которая ушла в монастырь и в истории второй героини обряд перехода был доведен до конца.

Образ Оли вступает в отношения двойничества с Софьей Львовной. Фаза обособления – одиночество Оли (брат сослан в каторжные работы и пропал, мать умерла). Псевдопартнерство как неосуществленная возможность представлена в словах Володи маленького о том, что «жить на положении воспитанницы, да еще с таким золотом, как Софья Львовна, – тоже подумать надо!» (С. VIII, 218). В сопоставлении с кузиной Олей, ушедшей в монастырь, проявляется несостоятельность Софьи Львовны. Пороговая фаза – принятие монашеского сана – в отличие от ситуации главной героини реализована полностью и отмечена переменами внешними и внутренними и перетекает в фазу преображения: «...и каждый думал о том, какая она была прежде и какая теперь. Лицо у нее теперь было бесстрастное, мало выразительное, холодное и бледное, прозрачное, будто в жилах ее текла вода, а не кровь. А г. два-три назад она была полной, румяной, говорила о женихах, хохотала от малейшего пустяка» (С. VIII, 218). Приметами символической смерти выступают не только худоба и бледность, но и отрешение от мирской жизни. Здесь примечательным становится диалог между Володей маленьким и главной героиней. Софья Львововна говорит о том, что не понимает, как Ольга смогла «закопать себя заживо». В ее реплике можно усмотреть отголоски древнего народного поверья о том, что любая невеста – это покойница.

А вот Софья не смогла довести свадебный обряд (как обряд перехода) не только до логического, но и психологического завершения.

Софья Львовна оказывается в промежуточной ситуации, переход (переправа) до конца не осуществилась. Она пока не вошла в роль настоящей жены. Только появившиеся в супружестве с Ягичем неограниченные денежные возможности ее являются знаком ее изменившегося положения. Она так и не стала по-настоящему любимой женщиной в отношениях с Володей маленьким. В одном из разговоров с Софьей Львовной он упоминает слово «Тарабумбия». Д.Рейфилд считает, что песню с таким припевом пели в Англии в водевиле на рубеже веков: она была любимой песней развращенного английского короля Эдуарда. «Тарабумбия» – это эфемизм интимной близости. Она позволяла Володе маленькому напомнить о двусмысленном положении героини.

Итак, в душе героини разворачивается трагедия. Мы наблюдаем героиню, которая находится в ситуации перехода. Он проявляется, с одной стороны, как состояние, характеризующееся некоей неопределенностью, сломом баланса. С другой – воплощается в рассказе иносказательными средствами: с помощью образов дороги, тройки, ямщика и мотива свадьбы.

Литература

1. *Бугаева Л.Д.* Художественный нарратив и структуры опыта: сюжет перехода в русской литературе новейшего времени: автореф. ... д-ра филол. наук. – СПб., 2012.
2. *Потебня А.А.* Переправа через воду как представление брака // Археологический вестник. – 1868 (ноябрь–декабрь).
3. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Propp_2/13.php.
4. *Семенова Н.В.* Нарратологический анализ рассказа А.П. Чехова «Володя большой и Володя маленький» // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». – 2018. – № 3. – С. 46–51.
5. *Степанова А.А.* Феномен перехода: культурно-эстетические аспекты и литературоведческий смысл // Уральский филологический вестник. – 2017. – № 3. – С. 8–22.
6. *Шмид В.* Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003.

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

М.С. Кочубей
(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:
канд. филол. наук,
доцент Е.Е. Дебердеева

Переводы с одного языка на другой всегда были и до сих пор остаются проблемой, поскольку иностранному читателю, не знакомому с культурной традицией и особенностями той или иной страны, трудно полностью понять художественное произведение в оригинале. Что же важнее для переводчика: буквально точный перевод или сохранение художественного стиля автора? Мне кажется, что переводить на английский язык А.П. Чехова сложнее, чем других авторов из-за уникальной чёткости его стиля.

Теоретик перевода Андрей Федоров отметил, что существует множество несовпадений в культурах разных стран. Он выделяет три основанных момента, с которыми сталкивается переводчик:

- 1) различия культурного и исторического фонов;
- 2) проблемы перевода идиом, пословиц, и поговорок;
- 3) ирония и юмор.

1. Другой теоретик перевода А.Т. Лесняк подтверждает важность этой проблемы. Он пишет, что «переводчик трансформирует текст оригинала, базируясь на своем фоновом знании, сложившемся на основе истории, культуры, и традиций народа» [Лесняк 1978: 205].

Переводчику необходимо знать и понимать сходства и различия в истории, культуре, и традициях народа для того, чтобы точно перевести текст.

Обратимся к рассказу Чехова «Попрыгунья» и посмотрим, как важно учитывать фоновые знания при переводе на другой язык. Все читатели видят, что главное действующее лицо, Ольга Ивановна, буквально прыгает от одного человека к другому. Характер героини раскрывается в её поведении, поступках, а также в названии рассказа. «Попрыгунья» переведено на английский язык как «The Grasshopper», что значит кузнечик. Это небуквальный перевод, но он близок к оригиналу, потому что название означает легкомысленность и «прыгучесть» некоторых женщин. Но смысл названия оригинала и перевода отличаются друг от друга. Русские читатели сразу вспоминают басню Ивана Крылова – «Стрекоза и Муравей». У англоязычных читателей нет такой ассоциации. Эта басня – глубоко в сознании носителя русскоязычной культуры. Наверное, русские читатели с самого начала рассказа «Попрыгунья» знают, чем он закончится. Итак, басня – часть русской культуры, она позволяет глубже вникнуть в смысл рассказа Чехова. Иностранному читателю необходим комментарий для того, чтобы увидеть аллюзии Чехова. Чехов нередко отсылает читателей к разным литературным произведениям.

2. Вторая проблема, на которую обращает внимание А.В. Федоров, – идиомы, пословицы, и поговорки. Знание их – хорошая возможность проникать в чужую культуру. Но, к сожалению, часто именно это и составляет сложность при переводе на другой язык, потому что в другой культуре нет таких выражений, пословиц, идиом, фразеологизмов и т.д. или переводчик не улавливает тонкости, нюансы идиоматического выражения. Очень трудно переводить такие выражения буквально. Федоров пишет: «Точность функциональная иногда требует отклонения от точности буквальной, формальной» [Федоров 1941: 14]. А.В.Федоров считает, что в одних случаях следует переводить идиому не буквально, а более художественно, а в других лучше перевести идиому точно.

Всегда, по возможности, следует переводить буквально, чтобы сохранить стиль писателя. Но иногда буквальные переводы меняют смысл. Например, трудно перевести название «Чёрный Монах» на английский из-за ассоциации, связанной со словом «black». В большинстве случаев это название переводят как «The Black

Monk». Следует обратить внимание, что в русской культуре чёрный монах имеет определенные коннотации. Это тип строгого аскетичного монаха. В то время как у англоязычного читателя такой ассоциации нет, потому что в церковной культурной традиции (протестантской, католической) не существует чёрного монашества. У англоязычного читателя название, *The Black Monk* вызовет скорее ассоциацию с монахом-африканцем, чернокожим. Поэтому более удачно было бы перевести название этого рассказа как «*The Monk in Black*», т.е. «Монах в чёрном».

В подтверждение этого положения приведу пример из пьесы «Чайка». Сравним пять переводов одного и того же фрагмента. Рассмотрим начало пьесы, когда Медведенко говорит Маше о своей бедности: «На практике выходит так: я, да мать, да две сестры и братишка, а жалованье всего 23 рубля. Ведь есть и пить надо? Чаю и сахару надо? Табаку надо?» И он заканчивает свой рассказ выражением: «Вот тут и вертись». В «Большом толковом словаре русского языка» под ред. С.А. Кузнецова, «вертеться» значит:

- (1) совершать круговые движения; вращаться; крутиться;
- (2) разг. Хлопотать, суетиться, не зная отдыха;
- (3) находить выход из трудного положения [Большой толковый словарь русского языка: 120].

Поэтому это выражение в данном контексте означает, что человек работает и работает без перерыва, чтобы заработать деньги. Но он никогда не может заработать достаточно из-за множества расходов.

Рассмотрим пять вариантов перевода этого выражения:

- (1) “Wriggle out of that, if you can” (Sznycer) – «Попробуйте выйти из этого положения»;
- (2) “It’s a tight squeeze” (Ehre) – «Это стеснительно»;
- (3) “...it’s everywhere you turn” (Stoppard) – «повсюду трудности»;
- (4) “So it just goes round and round” «Бесконечное хождение по кругу» (Young);
- (5) “It always comes back around to money” (Columbus) «всё вращается вокруг денег».

В первых трёх переводах сохраняется ассоциация с выходом из трудного положения, но нет значения круга. Первые два переводчика утратили в своем переводе идиоматичность выражения. Они совсем не обратили внимание на ёмкий по смыслу глагол «вертеться». Идея борьбы с бедностью показана, но они пропустили чувство бесконечности цикличности, которая очень точно выражается русским глаголом «вертеться». В последних двух переводах сохраняется ассоциация с кругом, но нет значения выйти из трудного положения. Эту часть можно перевести как: «It’s a vicious cycle» – «это порочный круг». У переводчика важная миссия: решить какой перевод ближе всего к оригиналу, точен и вместе с тем художественен.

3. Третье положение Фёдорова – трудности при переводе иронии, юмористических ситуаций и выражений – приложимо и к произведениям Чехова. Для его

стиля характерны точность в выборе слов и лаконичность выражений. В произведениях Чехова встречаются говорящие фамилии и имена, которые характеризуют персонажей.

Особенно это касается раннего периода его творчества. Например, в рассказе «Смерть чиновника» главное действующее лицо – Иван Дмитрич Червяков. Его фамилия прекрасно передаёт характер героя. Однако для англоязычного читателя, эта фамилия теряет смысл и юмористический эффект. Большинство переводчиков этого рассказа просто не перевели его фамилию. Они сделали транслитерацию: «Tchervyakov», которая ни о чём не говорит англоязычному читателю. Если перевести буквально, на английском это звучит: «worm» (червяк). Такая фамилия говорит о многом. Как известно, многие русские фамилии произошли от животных, например: Петухов, Лебедев, Медведев, Волков, и т.д. Они отражают характер человека. Теоретически фамилия Worm возможна, однако практически не встречается из-за неблагозвучности.

В одной из версий фамилия Червяков переведена Патриком Майлсом и Гарви Питчером как «Kreepikov.»

По словарю “creep” значит:

- (1) to move with the body close to the ground, as on hands and knees- ползать;
- (2) to move stealthily or cautiously- ходить осторожно;
- (3) slang: an annoying unpleasant or repulsive person – раздражающий неприятный человек”.

Выходит, что Крипиков – ползающий, раздражающий человек. Этот перевод является наиболее удачным, так как ближе всего к смыслу оригинала.

Русская литература и культура очень богата, и, естественно, трудно уловить и учесть все нюансы языка при переводе. Переводчику недостаточно хорошо знать русский язык, он должен так же хорошо ориентироваться и во всех областях русской культуры, подключать исторический контекст.

Литература

1. Аленькина Т. Интертекстуальные включения в драме Чехова «Три сестры» в переводах на английский язык // Молодые исследователи Чехова – 4: мат-лы междунар. науч. конф. (г. Москва, 14–18 мая 2001 г.). – М., 2001. – С. 311–315.
2. Большой толковый словарь русского языка / сост. С.А. Кузнецов. – СПб.: Ин-т лингв. исслед. РАН., 1998.
3. Лесняк А.Т. Некоторые филологические аспекты современной американистики. «Анализ американских переводов Чехова». – М., 1978.
4. Федоров А.В. О художественном переводе. – М., 1941.
5. Oxford English Dictionary Online. URL: <https://context.reverso.net>.

**ОБРАЗ МОСКВЫ И МИР МОСКВЫ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА:
НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ****Ю.В. Лаврухина**
(Россия, г. Таганрог)*Научный руководитель:*
канд. филол. наук,
профессор
В.В. Кондратьева

Исследование локального текста стало одним из актуальных направлений в современном литературоведении. В русле этой научной проблемы изучаются принципы кодификации локального текста и его знаково-символическое поле. Самым знаменитым локальным текстом является «петербургский текст», который вошел в оборот благодаря трудам В.Н. Топорова и Ю.М. Лотмана. Но, как замечает исследователь М.В. Селеменова, «когда заходит речь о “московском тексте”, то его существование часто ставится исследователями под сомнение. Теоретик “петербургского текста” В.Н. Топоров, сравнивая текстопорождающие способности двух российских столиц, приводил примеры «описаний Москвы от Карамзина до Андрея Белого, не образующих особого “московского” текста русской литературы» [Селеменова 2009: 26].

Образ Москвы часто встречается в творчестве множества великих русских писателей. Как правило она изображается как город родной, домашний, хлебосольный, немного «наивный», но оттого не менее любимый народом.

Чехов тоже с большим теплом относился к Москве: «Я ужасно полюбил Москву, – пишет он своему другу С. Крамареву в мае 1881 года – Кто привыкнет к ней, тот не уедет из нее. Я навсегда москвич» (П. I, 40).

Во многих произведениях Антона Павловича Москва становится местом действия, вводится в повествование через воспоминания или только упоминается. Например, в рассказах «Ванька», «В Москве», «Осколки московской жизни», «Глупый француз», «Попрыгунья», «Дама с собачкой», в повести «Три года», в пьесах «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад» и т.д. Москва очень разная на страницах произведений писателя. В этом образе можно обнаружить черты идиллического мира, но также как мир пороков, в котором трудно «маленьким» людям.

«Ванька» – всем известный небольшой чеховский рассказ о трагичной судьбе простого крестьянского мальчишки. Центральное место в произведении занимает сцена, когда герой пишет письмо своему дедушке. Эпизоды, повествующие о тяжелом положении в настоящем, перемежаются с эпизодами воспоминаний Ваньки о своих лучших днях. И если жизнь в деревне он вспоминает с радостью: и добрую «барышню Ольгу Игнатьевну», и «милого дедушку», и прочих деревенских, – то жизнь у хозяев в Москве страшна и нелегка для него, все кажется темным и чужим ребенку: «А вчерась мне была выволочка», «еды нету никакой», «Подмастерья надо

мною насмеваются» (С. V, 479), «А Москва город большой. Дома всё господские и лошадей много» (С. V, 480), темные окна, высокий забор.

Рассказ же «В Москве» повествует уже о состоятельном молодом (или не очень) человеке, о некоем «московском Гамлете». «Боже, какая скука! Какая гнетущая скука!» (С. VII, 500) – говорит он о жизни в Москве, но именно через образ этого героя перед нами раскрывается пошлая сторона жизни в столице, и в том числе «высшего общества». Начнем с того, что наш «Гамлет» сам себе признается в собственной ничтожности: «... я ровно ничего не знаю» (С. VII, 501), «...я мог бы учиться и знать всё ...» (С. VII, 506), «Но я гнилая тряпка, дрянь, кислятина» (С. VII, 507). Он ничтожен, но не желает ничего менять в своей жизни. И такой герой в Москве не один, их великое множество. Писатель показывает мир лживых, завистливых и жалких людей. И сам город изображается грязным, дымным и смрадным. Его «мостовые, покрытые желто-бурым киселем», «сорные углы», «вонючие ворота», «безграмотные вывески», встречаются «оборванные нищие» (С. VII, 502).

В пьесе «Три сестры» образ Москвы является одним из самых сложных. Фраза-призыв «В Москву!» звучит на протяжении всей пьесы ровно одиннадцать раз.

С одной стороны, мы понимаем, что Москва – это реальный город, со своими улицами, ресторанами, кладбищами. Реалистичность города также подчеркивается упоминанием Вершининым «Немецкой улицы» и «Красных казарм». Москву с восторгом вспоминают сестры. Именно с ней связывают Прозоровы и свои надежды на будущее. С другой стороны, Москва по ходу пьесы становится символом. Борис Зингерман особую эстетическую роль Москвы в этом произведении видит в том, что «из географического понятия <...> становится временным ориентиром <...> Тоска по Москве – тоска по лучшему будущему» [Зингерман 1988: 121].

Кроме этого, столица для сестер становится символом счастья и средством избавления от скуки. В конце концов планы сестер рушатся. Но для них Москва остается символом всего светлого и радостного посреди обиденной жизни.

Следует отметить, что традиционно Москва рассматривалась в чеховедении в оппозиции провинциальному городу трех сестер. Однако, как доказывает М.Ч. Ларионова, в фольклорно-мифологическом контексте между этими двумя топосами больше сходства, чем различий. Москва – это *иной* мир, она «находится... не только в ином времени, но и в *ином пространстве*» [Звиняцковский, Панич 2002: 87]. В исследовании М.Ч. Ларионовой последовательно выявляются хтонические черты этого топоса.

В чеховской пьесе хтоничность мира Москва прослеживается уже в некоторых деталях воспоминаний самих сестер. Обратимся к тексту. Вот как сестры вспоминают свой любимый город: «Было холодно, тогда шел снег», «на кладбище стреляли», «сильный дождь и снег». Они вспоминают похороны матери. То есть Москва прежде всего ассоциируется со смертью.

Усиливается хтоничность мира Москвы в воспоминаниях подполковника Вершинина. Он вспоминает про «угрюмый мост», «Немецкую улицу» и «Красные

казармы» и говорит, что в Москве одиноко... Согласно краеведческим данным, Немецкая улица очень отличалась по внешнему виду от архитектуры центральной части Москвы. Упомянутая улица была деревянная и слыла дальней, неблагоустроенной городской окраиной, населённой фабричными и железнодорожными рабочими, сезонниками, служащими местных коммунальных учреждений. То есть этот район был совершенно неблагоприятным.

Москва – это не просто царство смерти, это еще и мир чудес. Сказочный характер этого города подчеркивается его недостижимостью: «сам факт, что Москва где-то существует, становится довольно сомнительным» [Мадорская 2002: 66]; она связана с чем-то «экзотическим, страстно желанным и недостижимым» [Кочелев 2002: 104]. Андрей Прозоров мечтал быть профессором в Московском университете, но ностальгируя по Москве, он вспоминает трактир Тёстова: «Я не пью, трактиров не люблю, но с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тёстова» (С. XIII, 141). По принципу метонимии для чеховского персонажа это место становится воплощением Москвы. Ферапонт рассказывает невероятный случай: «А в Москве, в управе давеча рассказывал подрядчик, какие-то купцы ели блины; один, который съел сорок блинов, будто помер. Не то сорок, не то пятьдесят. Не помню» (С. XIII, 141). История, изложенная Ферапонтом, отправляет нас к чеховскому рассказу «Глупый француз», в котором все происходящее в трактире Тёстова, количество съеденного воспринимается чужестранцем как невероятное, невозможное. Главный герой находится в позиции обычного человека, попавшего в необычный мир, и потому все, что он здесь наблюдает, у него вызывает опасение смерти. Но невероятное обилие пищи может принести смерть человеку извне, а не обитателю этого мира. «О, страна чудес! – думал Пуркуа, выходя из ресторана. – Не только климат, но даже желудки делают у них чудеса! О, страна, чудная страна!» (С. IV, 359). Случай, произошедший в Москве, начинает характеризовать всю Россию.

Итак, исходя из предварительных наблюдений, можно сказать, что в произведениях Чехова Москва неоднозначна. По мнению Н.Е. Меднис, «в начале XX в. вполне определились три литературных лика Москвы: Москва сакральная, часто выступающая семиотическим заместителем Святой Руси; Москва бесовская; Москва праздничная» [Меднис 2003: 26, электрон. версия]. И уже в произведениях А.П. Чехова мы наблюдаем трансформацию образа Москвы относительно устоявшейся в литературе традиции: в нем сохраняются черты сакральности, но элементы хтоничности, несомненно, связаны с мотивом бесовства. Отход от традиции – это именно то, что произошло с образом Петербурга в творчестве Гоголя и Достоевского.

Литература

1. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. – М.: Наука, 1988.
2. Звоняцкий В.Я., Панич А.О. «У лукоморья дуб зеленый...» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. – М.: Наука, 2002. – С. 82–101.

3. Кошелев В.А. Что значит у лукоморья? (Пушкинский образ в «Трех сестрах» А.П. Чехова) // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. – М., 2002. – С. 101–107.
4. Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 2006.
5. Мадорская М. «Три сестры»: особенности сюжетного стасиса // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наук», 2002. – С. 62–68.
6. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе // НГПУ, 2003. URL: <http://www.kniga.websib.ru/text.htm>
7. Селеменова М.В. «Московский текст» в русской литературе XX в. (на материале художественной прозы 1910—1950-х гг.) // Вестник РУДН. Серия «Литературоведение. Журналистика». – 2009. – № 2. – С. 20–27.
8. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб.: Искусство, 2003.

Ю.В. Лаврухина
(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:
канд. филол. наук,
доцент А.В. Ваганов

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ГРАММАТИЧЕСКИХ ФОРМ КАТЕГОРИИ ВРЕМЕНИ В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ»

На протяжении всего творческого пути Антона Павловича Чехова важное место в его произведениях занимала тема времени. Она связана и с исследованием человеческой души, и с художественным отражением глубинных перемен, происходивших в русском обществе конца XIX – начала XX века.

Особенно яркое выражение тема времени находит в чеховской драматургии. Время безжалостно и неумолимо, остановить его поток невозможно, поэтому герои ощущают себя потерянными в жизни. Размышляя о будущем и вспоминая прошлое, они оказываются не в состоянии изменить свое настоящее.

Это в полной мере относится к пьесе А.П. Чехова «Три сестры». Персонажи пьесы постоянно прибегают к воспоминаниям о прошедших днях, осознавая, что, казалось бы, недавно произошедшие и значимые для них события оказываются безвозвратным прошлым. Постепенно прошлое и будущее заменяют настоящую жизнь героев. Кажется, что они живут не «здесь и сейчас», а обретаются лишь в своих мечтах, своих мыслях и чаяниях.

Тема времени реализуется с помощью разнообразных языковых средств, в системе которых существенную роль играют грамматические формы времени гла-

гола, «их последовательность и противопоставление, транспозиция (переносное употребление) форм времени» [Николина 2003: 125].

В пьесе «Три сестры» широко представлено как прямое, так и переносное употребление грамматических форм различных времен глагола.

В тексте отражаются обе основные разновидности прямого употребления форм настоящего времени – «настоящее актуальное» и «настоящее время постоянного действия» [Русская грамматика 1980: 630].

Настоящее актуальное время обозначает действие, протекающее непосредственно в момент речи, например: «А н ф и с а <...>. Милые, полковник незнакомый! Уж пальто снял, деточки, сюда идет» (С. XIII, 126); «Ф е д о т к . Однако уже завтракают» (С. XIII, 136).

Настоящее постоянного действия применяется в тексте пьесы, во-первых, при характеристике того или иного персонажа. В таких случаях обозначается какое-либо действие, типичное для данного лица. Так, например, употребляет формы настоящего времени Тузенбах, рассказывая о Вершинине и его жене: «Т у з е н б а х . <...>. Он делает визиты и везде говорит, что у него жена и две девочки. <...>. Жена <...> говорит одни высокопарные вещи, философствует и часто покушается на самоубийство, очевидно, чтобы насолить мужу» (С. XIII, 122).

Во-вторых, настоящее постоянного действия употребляется при выражении обобщающих суждений, например: «К у л ы г и н . <...> Что теряет свою форму, то кончается» (С. XIII, 133).

Наряду с прямым употреблением, в пьесе часто встречается переносное употребление форм настоящего времени.

Формы настоящего времени в переносном значении могут употребляться, во-первых, при обозначении прошлых событий. Такое употребление форм настоящего времени называется «настоящее историческое»; оно усиливает образность речи, побуждая адресата представить себе изображаемые события как происходящие в настоящее время. Например: «Н а т а ш а . <...>. Вчера в полночь прохожу через столовую, а там свеча горит» (С. XIII, 139); «Н а т а ш а . Сегодня утром говорю твоей сестре <...>» (С. XIII, 139); «И р и н а . Сейчас приходит одна дама, телеграфирует своему брату в Саратов, что у ней сегодня сын умер, и никак не может вспомнить адреса. <...>. Плачет» (С. XIII, 144); «В е р ш и н и н . <...>. Когда начался пожар, я побежал скорей домой; подхожу, смотрю – <...> мои две девочки стоят у порога в одном белье, матери нет, суетится народ, бегают лошади, собаки <...>. Прихожу сюда, а мать здесь, кричит, сердится» (С. XIII, 162–163).

Во-вторых, переносное употребление форм настоящего времени имеет место при обозначении будущих событий; такое употребление выражает уверенность говорящего в том, что данные события осуществляются. Именно так употребляется форма настоящего времени, когда сестры мечтают о переезде в Москву, который мыслится ими как «возвращение к какой-то иной жизни, овеванной счастливыми воспоминаниями детства и юной, беспечной поры» [Турков 1987: 442]:

«Ирина. <...>. Мы переезжаем туда в июне» (С. XIII, 145). Вновь появляется употребление формы настоящего времени в значении будущего, когда Ирина решается выйти замуж за Тузенбаха и уехать вместе с ним. В этой ситуации для персонажей пьесы «опять замаячила впереди возможность какой-то перемены, хотя и лишенной прежнего романтического ореола» [Турков 1987: 468]: «Ирина. Мы с бароном завтра венчаемся, завтра же уезжаем на кирпичный завод, и послезавтра я уже в школе, начинается новая жизнь» (С. XIII, 175).

Будущее кажется героям радостным, чистым и светлым временем, временем осуществившихся надежд и сбывшихся мечтаний. Но в конце пьесы герои обращаются к прошлому, уже не ища утешения, а лишь сожалея о потерянном времени: «Андрей. О, где оно, куда ушло моё прошлое, <...>, когда настоящее и будущее моё озарились надеждой?» (С. XIII, 181).

Формы прошедшего времени в прямом употреблении обозначают действие, относящееся к прошлому. Например: «Ольга. Отец умер ровно год назад <...>. Было очень холодно, тогда шел снег. Мне казалось, я не переживу, ты лежала в обмороке, как мертвая. <...> тогда также били часы» (С. XIII, 119); «Ольга. <...>. Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно» (С. XIII, 119–120).

В пьесе встречается и случай переносного употребления форм прошедшего времени для выражения побуждения к действию, то есть в значении повелительного наклонения. Так, в речи старой няньки форма прошедшего времени «пошла» по значению тождественна форме повелительного наклонения «уходи»: «Анфиса. <...>. Слаба стану, все скажут: пошла!» (С. XIII, 158). Такое употребление формы прошедшего времени глагола «пошла» характеризуется грубостью, резкостью, поскольку нянька передает воображаемую речь тех людей, которые будут ее прогонять.

Будущему в тексте пьесы уделяется также довольно много внимания. Так, в произведении часто встречаются формы будущего времени в прямом употреблении. Они обозначают действие, которое произойдет после момента речи. Например: «Ирина. Брат, вероятно, будет профессором, он все равно не станет жить здесь» (С. XIII, 120); «Ольга. Маша будет приезжать в Москву на все лето, каждый год» (С. XIII, 120).

Но в тексте встречается и переносное употребление форм будущего времени, которые в таких случаях используются для выражения побуждения к действию, выступая в значении повелительного наклонения. Например: «Андрей. <...>. Завтра утром придешь, возьмешь тут бумаги» (С. XIII, 142); «Чебутыкин. <...>. Если кто спросит меня, Андрияша, то скажешь, я сейчас» (С. XIII, 179); «Тузенбах. <...>. Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтобы мне сварили» (С. XIII, 181).

Итак, проанализировав текст с точки зрения использования форм времени глаголов, мы можем сказать, что в целом выразительность текста чеховской пьесы заметно усиливается благодаря именно переносному употреблению грам-

матических форм времени. Причем в пьесе представлены разные пути такого переноса: употребление форм настоящего времени для обозначения прошедшего или будущего действия и употребление форм прошедшего или будущего времени для выражения побуждения к действию. А формы настоящего времени, употребленные в прямом значении, не играют ведущей роли в речи персонажей пьесы.

Именно поэтому можно сделать вывод, что чеховские герои живут в ирреальном времени. Никто из них не желает существовать в настоящем, никто не доволен своей жизнью. Три сестры хватаются за утекающее время, пытаются опереться на воспоминания о прошлых днях и все больше теряются в реальности.

Страшно то, что герои пытаются обмануть время, они назначают себе призрачные сроки, чтобы тянуться за ними, чтобы в них найти опору и цель своего существования. Или, наоборот, застывают в воспоминаниях о каких-то эпизодах прошлого. Все герои пьесы упускают драгоценное время: счастливое будущее, которое сестры связывают с переездом в Москву, постоянно отдалается и, наконец, исчезает.

Литература

1. Николина Н.А. Филологический анализ текста. – М.: Академия, 2003.
2. Русская грамматика: в 2-х тт. Т. 1. – М.: Наука, 1980.
3. Турков А.М. А.П. Чехов и его время. – М.: Сов. Россия, 1987.

ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА ЦЕРКОВНО-СЛАВЯНСКОЙ ЛЕКСИКИ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ВЕДЬМА»

Е.А. Ладанова
(Россия, г. Краснодар)

Научный руководитель:
канд. филол. наук,
доцент О.В. Спачиль

В 2014 г. в издательстве «Alma Classics» вышел сборник рассказов *In the Twilight* [Anton Chekhov. *In the Twilight*], который является первым англоязычным переводом авторского сборника рассказов А. П. Чехова «В сумерках», выпущенного в 1887 году.

Сборник принес Чехову настоящую известность и был отмечен в 1888 г. Пушкинской премией академии наук. В сборник вошли 16 рассказов и Чехов с особой тщательностью отбирал их: «Формировалась книга в марте 1887 г., самый поздний рассказ, включенный в нее Чеховым, был опубликован 7 марта 1887 г.

Для того, чтобы понять, как строго и взыскательно отбирал Чехов рассказы для этой книги, достаточно привести несколько характерных цифр. Всего в 1886 г. Чехов написал 130 произведений из них в сборник вошло 12. С начала 1887 г. по март было опубликовано 15 рассказов из них Чехов включил в книгу четыре» [Бердников 1986 : с. 381].

Британский переводчик русской литературы Хью Эплин сохранил тот же набор рассказов и попытался представить англоязычному читателю книгу «В сумерках». Учитывая недостаточные знания англичан о русской культуре XIX в., британский переводчик включил в книгу краткую биографию А. П. Чехова, иллюстрированную фотографиями мест, связанных с жизнью писателя, краткую литературоведческую справку о включенных в сборник рассказах.

Для анализа мы выбрали перевод рассказа «Ведьма» / “The Witch”. Рассказ «Ведьма» был опубликован в 1886 г., при жизни писателя переводился на немецкий и чешский язык. Известен перевод Констанс Гарнетт [Chekhov, Anton. *Ward No 6 and Other Stories*], с которым мы и будем сравнивать перевод Эплина.

Действие в рассказе происходит в церковной сторожке, где живёт дьячок Савелий Гыкин со своей женой дьячихой Раисой Ниловой. Язык персонажей изобилует устаревшими словами, церковно-славянской лексикой и представляет определённую трудность для перевода. В «Толковом словаре Русского языка» С. И. Ожегова дается определение слова «церковнославянский» как «относящийся к богослужебной письменности южных и восточных славян» [Ожегов 1953: 810].

Во-первых, следует выделить целый ряд слов и словосочетаний, являющихся маркерами времени. В богослужебном круге православного г. время отмечается по праздничным датам. Аналогичным образом дьячок, с точки зрения которого написан рассказ, отмечает случаи «колдовства» своей супруги по знаменательным датам календаря:

17 / 30 марта праздновалась память Алексея, человека Божьего. В тексте чеховского рассказа читаем: «Потом на Алексея, божьего человека, реку взломало, и урядника принесло...» (С. IV, 377). У Гарнетт: “Then on St. Alexey’s Day the ice broke on the river and the district policeman turned up, and he was chatting with you all night...” [Garnett 2003:14]. У Эплина: “Then on Alexei’s Day the ice on the river broke up, and that brought the village constable... The whole night he was chattering here with you...” [Aplin 2014: 42].

23 декабря / 5 января незадолго до Рождества праздновалась память десяти святых мучеников критских. «А этой зимой перед Рождеством на десять мучеников в Крите, когда метель день и ночь стояла... помнишь? – писарь предводителя сбился с дороги и сюда, собака, попал... И на что польстилась! Тьфу, на писаря!» (С. IV, 378). “And this winter before Christmas on the Day of the Ten Martyrs of Crete, when the storm lasted for a whole day and night – do you remember? – the marshal’s clerk was lost, and turned up here, the hound.... Tfoo! To be tempted by the clerk!” [Garnett 2003: 14]. “And before Christmas this year, at the Ten Martyrs of Crete, when there was a

blizzard blowing day and night remember? – the Marshal's clerk lost his way and ended up here, the dog... And what a thing to be tempted by!" [Aplin 2014: 42].

Алексий, человек Божий и десять мучеников критских – святые общие и для православной, и для католической, и для англиканской церквей. Перевод названий праздников трудностей не вызвал и не потребовал дополнительных комментариев.

Другая часть церковной и бытовой лексики связана с мотивами ведьмовства и бесовщины, которые выражают уверенность дьячка в общении супруги с тёмными силами. Рассмотрим несколько примеров.

1. «Стоило из-за него *божью погоду* мутить! *Чертяка*, сморкун, из земли не видно, вся морда в угрях и шея кривая...» (С. IV, 378). "It was worth upsetting *God's weather* for him! A *drivelling scribbler* not a foot from the ground, pimples all over his mug and his neck awry!" [Garnett 2003: 14]. "And was it really worth stirring up *God's weather* for him? *The devil*, the short-arse, knee-high to a grasshopper, his ugly mug covered in blackheads and his neck all crooked..." [Aplin 2014: 42]. В переводе Гарнетт слово *чертяка* передано как *drivelling scribbler*, что означает несущий чушь писарь. Тема демонизма, доминантная в чеховском тексте, отсутствует. В переводе Эплина использована лексема *devil*, в которой не передан просторечный вариант *чертяка*, но зато присутствует сам дьявол. Этот перевод в данном случае гораздо точнее.

2. «Бес знает своё дело, хороший помощник!» (С. IV, 378) "Oh, *the devil* is a good hand at his work; he is a fine one to help!" [Garnett 2003: 14]. "*The demon* knows its business, he's a fine assistant!" [Aplin 2014: 42]. В данном случае слова *бес*, *the devil* и *the demon* являются синонимами, но следует отметить, что *the demon* – более точный перевод русского слова *бес*.

3. «Не скроешь, *бесова балаболка*, *похоть идольская*!» (С. IV, 378) "You can't conceal it, you *devil's bauble*, you *heathen wanton*!" [Garnett 2003: 14]. "You can't hide it, your *pagan lust*, you *demon's magpie*!" [Aplin 2014: 42]. В переводе Констанс Гарнетт: *похоть идольская* передана как *heathen wanton*, где *wanton* – a sexually immodest or promiscuous woman – нескромная или сексуально распущенная женщина. То есть у Чехова – метонимия, у Гарнетт – конкретное определение жены дьячка. Хью Эплин переводит *похоть идольская* как *demon's magpie*. Кембриджский словарь дает перевод *magpie* – *сорока* [Cambridge Dictionary, электрон. версия]. Эта птица считается одним из самых умных животных в мире, но в Британии, откуда родом Хью Эплин, есть суеверие: «if magpie crosses your path your day will be filled with doom? If so, you're not alone. For even the most rationale of sceptics can find their faith in reality floundering upon seeing a magpie» [BirdSpot the place for birds, электрон. версия]. В переводе на русский язык это значит следующее: «Если сорока пересечет твой путь, твой день будет полон рока? Если так, то вы не одиноки. Ибо даже самые здравомыслящие скептики могут обнаружить, что их вера в реальность барахтается при виде сороки». Используя британскую реалию, Эплин приближая текст к англоязычному читателю.

4. «О, безумие! О, *иудино окаянство*! Коли ты в самом деле человек есть, а не ведьма, то подумала бы в голове своей: а что, если то были не мастер, не охот-

ник, не писарь, а *бес* в их образе!» (С. IV, 378). “Oh, the madness! Oh, the *unclean Judas*! If you really are a human being and not a witch, you ought to think what if he is not the mechanic, or the clerk, or the huntsman, but the *devil* in their form!” [Garnett 2003: 14–15]. “Oh, the madness! Oh, the *sinfulness of Judas*! If you are indeed a human and not a witch, you might have thought in your head: what if that wasn’t a tradesman, not a huntsman, not a clerk, but a *demon* in their image? [Aplin 2014: 43].

Сопоставление переводов Гарнетт и Эплина показывает, что младший коллега точнее. Русское *бес*, как нечистый дух, исполняющий волю своего хозяина дьявола, гораздо точнее соответствует английскому слову *demon*, которое и выбрал для своего перевода Эплин.

5. «И пуцай бы только грелись, а то ведь *черта мешат*» (С. IV, 379). “And if they only wanted to warm themselves – But they are *up to mischief*” [Garnett 2003: 15]. “And if they only got warm, all right, but they *get up to the devil knows what, don’t they?*” [Aplin 2014: 43]. В предлагаемых вариантах выражения *черта мешат*, к сожалению, не передан смысл чеховской фразы. В варианте Гарнетт *they are up to mischief*, т.е. они доведут до беды. В варианте Эплина дьявол упоминается, но конструкция раздельного вопроса, к тому же риторического, меняет утверждение оригинала *черта мешат* на фразу: «Они чёрт знает до чего дойдут, разве нет?» (Перевод наш. – Л.Л.).

Сопоставление двух переводов Хью Эплина и Констанс Гарнетт рассказа А.П. Чехова «Ведьма» на примере церковно-славянской лексики показало, что переводы Эплина обычно точнее соответствуют оригиналу. В случаях, проанализированных нами, Эплин чаще сохраняет слова, указывающие на связь дьячихи с темными, дьявольскими силами, в которой совершенно уверен ее муж-рассказчик. Оба перевода выполнены на очень высоком уровне, но, к сожалению, ни тот, ни другой не в силах передать колоритную речь дьячка, изобилующую просторечиями. Скорее всего, это та особенность, которая останется в «непереводимом осадке» для англоязычного читателя.

Литература

1. Бердников Г.П. Творческие искания Чехова середины восьмидесятых годов // А.П. Чехов. В сумерках. Очерки и рассказы. – М&: Наука, 1986. – 473 с.
2. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: 3-е изд., доп. / С.И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М.: Гос. изд-во ин. и нац. словарей, 1953. – 848 с.
3. BirdSpot the place for birds. URL: <https://www.birdspot.co.uk/articles/magpies-and-superstition>.
4. Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/>.
5. Chekhov A. In the Twilight / Translated by H. Aplin. – Richmond, UK: Alma Classics LTD, 2014. – 206 p.
6. Chekhov A. Ward No 6 and Other Stories / Translated by C. Garnett. – N. Y.: Barnes and Noble Books, 2003. – 371 p.

**ОБРАЗ ДОРОГИ
В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА
«РОМАН С КОНТРАБАСОМ»**

К.А. Ледовская
(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:
канд. филол. наук,
профессор
В.В. Кондратьева

Дорога – «ритуально и сакрально значимый локус, имеющий многозначную семантику и функции» [Славянские древности: Этнолингвистический словарь: 124], пространство, обладающее специфическим характером, своими законами и правилами, занимает особое положение в русском фольклоре. Как невозможно представить Русь, не заполненную множеством дорог и путей, так редкое произведение устного народного творчества обходится без образа дороги во всевозможных его вариациях – приметы (присесть на дорожку, выпить на посошок), обряды (сборы в дорогу, произнесение хранительных заговоров и молитв), различные истории (былички, бывальщины), сказки («Финист – ясный сокол», «Иван-царевич и Серый волк») посвящены дороге или связаны с ней.

В русской литературе образ дороги также очень важен. Многие поэты и писатели в своих произведениях использовали этот образ. В стихотворениях А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова дорога – способ описать состояние лирического героя, его глубокие чувства и переживания. У И.С. Тургенева дорога – область, где живут любовь, воспоминания, где человек сливается с гармонией природы и осознаёт, какое место в мире он должен занимать. В поэмах Н.В. Гоголя «Мёртвые души» и Н.А. Некрасова образ дороги – композиционный приём, который, кроме этого, выражает и другие смыслы: дорога, по которой постоянно перемещается Чичиков, перерастает в путь целой страны; путь, которым следуют семеро мужиков-правдоискателей, позволяет затронуть различные темы и проблемы и становится катализатором роста персонажей.

Дорога для А.П. Чехова – универсальный образ, своего рода «идея фикс». Через воссоздание различных ситуаций, связанных с дорогой – от пешей прогулки по окрестностям до поездки за границу, – можно попытаться найти ответы на всевозможные вопросы, познать человеческую душу, изменить собственную или чужую судьбу.

«Роман с контрабасом» (1886) – небольшая анекдотическая история, построенная, как и многие рассказы А.П. Чехова, на совершенно нелепом происшествии [Полоцкая: электрон. версия], но имеющая почти трагические последствия. И в этом недлинном рассказе важную роль играет образ дороги.

Музыкант Смычков шёл из города на дачу к князю Бибулову, где должен был состояться музыкально-танцевальный вечер. Именно это небольшое путешествие

становится первым шагом к началу истории – отправление главного героя в путь запускает двигатель сюжета.

По дороге герой, идущий по берегу реки, решает искупаться. Плавая, он видит сидящую на крутом берегу девушку, которая удит рыбу. Водное пространство, как и пространство дорожное, – удивительная область. Вода – это первоматерия, колыбель жизнь. При этом она является и границей между мирами, вспомним, например, что два мира – мир живых и мир мёртвых – в древнегреческой и славянской мифологиях разделяли реки, Стикс и Смородина. Музыкант Смычков, решив искупаться, будто попадает в другой мир. Встреча, случающаяся с героем в этом другом мире, становится событием, которое изменит его жизнь.

Следует также сказать о том, что рыбалка – сакральное действо. Огромный улов рыбы в Галилейском озере – одно из чудес, оно было совершено Иисусом Христом перед призванием первых апостолов, Петра и Андрея, которые до встречи с мессией были рыбаками. Пётр и Андрей ничего не поймали в Галилейском озере, но когда Иисус попросил Петра снова закинуть сети, улов оказался огромным – две лодки начали тянуть от тяжести пойманной рыбы. После совершённого чуда Пётр и Андрей припали к ногам Иисуса. Так первые апостолы оставили занятие рыбной ловлей и последовали за Христом.

Для возлюбленных обычно оставлять друг другу памятные вещицы, талисманы, которые в разлуке напоминали бы о далёком друге. Музыкант тоже решает оставить уснувшей красавице «память» о себе: «Смычков тихо подплыл к берегу, нарвал большой букет полевых и водяных цветов и, связав его стебельком лебеды, прицепил к удочке» («Роман с контрабасом», С. V, 180). Это предприятие заканчивается плачевно – букет тонет. Вернувшийся же на берег Смычков не обнаруживает своего платья. Здесь автор снова играет с известным сюжетом: обычно девица, вернувшаяся после купания к своей одежде, не обнаруживает её на месте и потому оказывается вынужденной просить героя вернуть платье в обмен на какую-либо услугу с её стороны. Традиционный для фольклора мотив претерпевает изменения: удившая рыбу красавица уснула и потому даже не имеет представления о том, что кто-то посторонний рядом, не говоря уже о чувствах, вспыхнувших в Смычкове.

Оказавшийся без одежды Смычков после долгого раздумья решает, взяв с собой футляр с контрабасом, подождать под расположенным недалеко от реки мостом до вечера, а потом добраться до ближайшего жилища и там попросить помощи.

Смысл рыбной ловли в «Романе с контрабасом» также трансформируется. Рыбалка нашей героини оказывается отнюдь не чудесной: подумав, что крючок зацепился за что-то, сбрасывает с себя одежды и наощупь освобождает поплавок. Пока девушка занята этими манипуляциями, кто-то похищает и её платье. Это событие уравнивает девушку и Смычкова, делает их героями, находящимися в одинаковом положении.

Дорога – необычное пространство. Это область, где случаются совершенно удивительные, иногда нелепые и комические события. Так, ситуация встречи героем прекрасной незнакомки у реки, – один из самых распространённых фольклорных мотивов, полагающих начало чудесной истории любви персонажей, – в данном рассказе видоизменяется.

Девушка так же, как и Смычков, решает, что нужно спрятаться под мостом и подождать до наступления темноты. Это одинаковое для обоих героев решение намечает наступление встречи, а это, как мы знаем, обязательное событие, которое ждёт того, кто находится в дороге.

В своём временном убежище девушка видит «нагого человека с музыкальной гривой и волосатой грудью» («Роман с контрабасом», С. V, 181) и тут же лишается чувств. Это неожиданное столкновение девушки со Смычковым становится событием, которое даёт дополнительный толчок сюжету. Музыкант предлагает спрятать героиню, которая оказывается княжной Бибуловой, богатой и знатной девицей, в футляре своего контрабаса, при наступлении темноты он отнесёт её домой. «План у него был такой: сначала он дойдет до первой избы и обзаведется одеждой, потом пойдет далее...» («Роман с контрабасом», С. V, 182)

И вот герой снова отправляется в путь, неся на плечах футляр с красавицей. Но случается новая встреча – Смычков видит впереди тёмные фигуры с узелками в руках. Решив, что это воры, которые похитили одежды его самого и княжны Бибуловой, герой бросается за таинственными фигурами, оставляя футляр лежать у дороги. Стоит отметить, что для человека, находящегося в пространстве дороги, совершенно естественно предположить, что случайно встреченный – представитель лихого люда, человек, взаимодействие с которым не приведёт ни к чему хорошему.

Брошенной княжне повезло – футляр находят товарищи-музыканты Смычкова, спешащие на вечер к князю Бибулову. «... Или он (Смычков – К.Л.) напился, или же его ограбили... Во всяком случае, оставлять здесь контрабас не годится. Возьмем его с собой» («Роман с контрабасом», С. V, 183), – решает кларнет Размахайкин. Так товарищи Смычкова, полагая, что тот попросту забыл контрабас на дороге, доставляют, как они думают, инструмент в дом князя.

Жизнь заточённой в футляре княжны спасена по счастливой случайности. Надворный советник Лакеич решает доказать графу Шпаликову, что он сумеет сыграть на контрабасе рапсодию Листа. Оба отправляются за ним в комнату, где музыканты оркестра держат свои инструменты, и находят в футляре девушку. О дальнейшей судьбе княжны Бибуловой автор больше не говорит, однако мы можем догадаться, что узнавшие историю девушки слушатели поразились бы такому анекдоту и «восславили» Смычкова как «учтивого кавалера», коим музыкант себя и мнил.

Жизнью в пути управляют свои законы, но пространство дороги всё же можно назвать областью неопределённости, местом, где чрезвычайно высоко значение случая. Случай и становится тем, что губит Смычкова. Погоня за таинственными

фигурами с узелками заканчивается неудачно, и музыкант, корящий себя за то, что он бросил девушку, возвращается туда, где он оставил футляр, но не обнаруживает его. «До самой полуночи Смычков ходил по дорогам и искал футляра, но под конец, выбившись из сил, отправился под мостик... Поиски во время рассвета дали тот же результат, и Смычков решил подождать под мостом ночи...» («Роман с контрабасом», С. V, 184)

Смычков терзается мыслью о том, что запертая внутри девушка мертва, поэтому от невыносимости мысли о том, что княжна умерла по его вине, он теряет рассудок. Парадоксальность такого исхода событий в том, что героя даже не посещает мысль о том, что кто-то мог заметить оставленный на дороге футляр и освободить из него княжну. И мысли о якобы совершённом им преступлении поглощают глубоко впечатлительного Смыčkова, совесть терзает его. С тех пор «... ночами около мостика можно видеть какого-то голого человека, обросшего волосами и в цилиндре. Изредка из-под мостика слышится хрипение контрабаса» («Роман с контрабасом», С. V, 184) Подобное описание подходит более для представителя нечистой силы, чем человека. Стоит отметить, что дорога – место, где сверхъестественные существа имеют особую власть, и наш герой будто оказывается тем, кого поглощает дорога, кого нечистая сила, воспользовавшись тем, что Смычков становится узником собственных мыслей, делает своим заложником.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что использование образа дороги возможно и в юмористических рассказах, ведь данный образ совершенно универсален. Всё случившееся с героями происходит в пространстве пути, которое, как мы знаем, существует по своим собственным – особенным – законам. Несмотря на наличие определённых правил, которые есть в дороге, на свои законы и порядки, это всё же пространство почти сверхъестественного характера, место, где законы дома теряют свою силу. Потому герой, оказавшийся невольником случаев и обстоятельств, становится заложником собственных умозаключений и дороги.

Как отмечает Б.И. Зингерман, персонажи драматических произведений А.П. Чехова «... приезжают для того, чтобы уехать» [Зингерман 1988: 103]. Это же утверждение справедливо и для героев рассказов писателя.

В рассказе «Роман с контрабасом» дорога – область, где разворачивается история музыканта Смыčkова и где в конце концов герой и остаётся как её вечный пленник. Переплетаясь с другими мотивами и смыслами, образ дороги помогает выявить одновременно комичность и трагичность человеческой жизни и важную роль случая.

Литература

1. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение / отв. ред. А.А. Аникст. – М.: Наука, 1988.
2. Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5-ти тт. Т. 2. / под ред. Н.И. Толстого. – М.: Ин-т славяновед. РАН, 1995.

**СТРУКТУРА СИМВОЛА ЧАЙКИ
В КОМЕДИИ А.П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»****Е.В. Паталашко**
(Россия, г. Краснодар)*Научный руководитель:*
канд. филол. наук,
доцент
Ю.Г. Пастушенко

Антон Павлович Чехов – автор, в творчестве которого сочетается и здоровый юмор, и сатира, и горькая правда. Одним из ярких его произведений является комедия «Чайка». Она сочетает в себе новый реализм с элементами символизма, что говорит о новом видении литературных приёмов для своего времени. Здесь приемы реализма исчерпывают себя и А.П. Чехов, чтобы передать смысл, пользуется инструментами символизма, который к моменту написания пьесы уже сложился как самостоятельное направление. Он пользуется ими не только в драматургии, но и в прозе, о чем говорит И.Ю. Еранова: «<...> особенность чеховской прозы давала повод связывать художественный метод с поэтикой символизма<...>» [Еранова 2006: 127].

Один из спорных вопросов – кого же символизирует чайка? Теоретики до сих пор не сошлись в едином мнении: кто-то говорит, что она символизирует всех героев, а кто-то – что никого или только одного. Это неразрешимый вопрос, но важно здесь ни то, что передает А.П. Чехов через символы, а то, как он это делает, ведь в этом и заключается его мастерство. Почему невозможно ответить на поставленный вопрос? Как автор строит пьесу и ее систему символов? Этот спектр вопросов остается малоизученным, так как многие теоретические работы посвящены именно поиску означаемого и означающего, но разобрать структуру этого символа попыток не предпринималось.

Почти все главные герои пьесы являются носителями отрицательных качеств, определенных симптомов, которые могут образовывать символы. В подтверждение этих слов приведем высказывание М.Ю. Лотмана, который говорит, «что то, что для символизирующего сознания есть символ, при противоположной установке выступает как симптом» [Лотман 1992: 193]. Объединяющее всех чувство – чувство неразделенной любви. Герои от неё страдают и под ее влиянием они должны измениться. Но старшее поколение (Аркадина, Тригорин, Шамраев) находятся в стагнации, они не развиваются, не рефлексируют. Эти герои духовно больны, они постоянно жалуются на то, что их волнует, они закрыты в себе, в своих проблемах и поэтому не слышат друг друга. Герои младшего поколения к концу пьесы делают для себя выводы, но при негативном влиянии старшего, они не видят выход из этой ситуации. Треплев стреляется, а Заречная находится в помешательстве. Эти симптомы – следствие символизма, который А.П. Чехов привносит в свою комедию.

Многими чеховедами также замечено, что А.П. Чехов – мастер деталей, которые являются «смысловым фокусом, конденсатором авторской идеи, лейтмотивом произведения» [Добин 1975: 253], так и в «Чайке» нравственные недостатки, «симптомы» старшего поколения он передает по-разному. Эти недостатки представлены во многих произведениях русской литературы в виде собирательных образов, архетипов.

Главные герои пьесы слушают друг друга, но не слышат, они общаются, но не вникают в переживания друг друга, кажется, что они лишены эмпатии. Такие герои находятся «внутри себя», это мнимая саморефлексия. Они зациклены на своих чувствах, они «эмоциональные калеки». Эта рефлексия не приводит к изменению и осознанию недостатков, она пустая.

Аркадина Ирина Николаевна актриса, но она настолько привыкла играть, что выражение «весь мир – театр» она воспринимает буквально. Она мастерски меняет роли понимающей подруги в общении с Тригориным и любящей матери – с Треплевым. Только эта игра оборачивается тем, что Треплев, не чувствуя настоящего тепла от своей матери понимает, что Аркадина только играет и никаких чувств на самом деле не испытывает. Эту игру и ложь А.П. Чехов передает с помощью диалогов, например, когда Аркадина быстро меняет “роли” в третьем действии при разговоре сначала со своим сыном, а потом с Тригориным. В данном эпизоде видно, что ее чувства атрофировались и она лишь играет определенные роли и является трикстером этой пьесы. Это телесная оболочка, лишенная наполнения. Этот человек мертв внутри.

Треплев, сын Аркадиной, пылкий человек, чувствующий. Эмоциональность его же и губит, он хочет привлечь внимание матери, его терзает ревность. Он поглощен своими мыслями. Он стремится обратить в символ все, до чего может дотянуться, в первую очередь об этом говорит его пьеса, которая является пародией на символистский текст. Этот человек пытается дотянуться до кого-нибудь, но осознавая, что ему это не удастся сделать, он сам убивает себя. Среда становится причиной гибели, так как старшее поколение, которое представляет Аркадина и её окружение, находится в стагнации и не даёт развиваться младшему.

Один из главных героев пьесы – Нина Заречная. Этот персонаж не выражает свою позицию, она не обладает конкретными чертами, её образ остаётся смутным пятном порхающей бабочки, она не приземлена и сама не представляет своё будущее, хотя и полна надежд состояться как актриса. Даже образ в постановке Треплева говорит нам о воздушности, бестелесности ее образа: «на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом» (С. XIII, 13). О ее судьбе и положении мы узнаем из диалогов других, и это напоминает нам литературные стадии развития действия, которые при этом не выносятся в основное действие, а остаются вне сцены. О ее социальном положении мы узнаем из уст других героев, которые дают её истории оценку. Чехов показывает нам только завязку и душевные терзания.

Чехов вводит символ убитой чайки, который ассоциируется с Ниной Заречной именно потому, что так говорят сами герои. Некоторые исследователи в своих ра-

ботах говорят о мифологическом происхождении этой птицы в разных картинах мира, но этот символ является не всеобщим, а контекстуальным.

Именно эта навязанная ассоциативная связь является важным связующим звеном между системой персонажей (макроуровень) и символом чайки (микроуровень). Птица здесь выполняет дейктическую функцию: она указывает на главный образ пьесы – Нину и при этом оставляет маркер предсказанного (само-) убийства.

Чайка ассоциируется у нас с Ниной именно потому, что так говорят герои и является несомненно именно символом Заречной. Но девушка при этом являет собой аморфный образ, её действия вынесены за сцену, мы видим лишь последствия её решений. Ясно лишь одно – её рассудок к концу пьесы повреждён. И это решающий фактор, так как к концу пьесы нет людей, которые целы морально и физически. И таким образом Нина становится героем, который не может развиваться в таких условиях или хотя бы сохранить свою целостность. Мы приходим к выводу, что чайка как символ Нины говорит о ее нежизнеспособности, а Нина как символ надежды и развития показывает невозможность их существования в этом обществе.

Литература

1. Добин Е.С. Искусство детали / Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учеб. пособие / сост. П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев и др. – М.: Высшая школа, 2006. – С. 252–254.
2. Еранова Ю.И. Уровни художественной символики в прозе А.П. Чехова // Вестник Астраханского тех. ун-та. – 2006. – № 5. – С. 127–131.
3. Лотман М.Ю. Символ в системе культуры / Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 191–199.

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ В ОРИГИНАЛЕ И ПЕРЕВОДЕ В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД»

А. Пилипчук
(Россия, г. Краснодар)

Научный руководитель:
канд. филол. наук,
доцент О.В. Спачиль

Фразеология (от греч. *phrasis* и *logos*) – это раздел науки о языке, изучающий фразеологическую систему языка в ее современном состоянии и историческом развитии [Шанский 1985: 4].

Фразеологизм – это устойчивое по структуре и составу сочетание двух и более слов. Оно всегда несёт в себе переносное значение. Эти единицы могут

быть как однозначными, так и многозначными. Благодаря множеству значений фразеологизм можно употреблять в абсолютно разных ситуациях. Как правило, фразеологическое значение состоит из двух аспектов: концепта и фрейма. Концепт подразумевает общее значение фразеологизма [Павилёнис 1983: 106], а фрейм – различные значения, зависящие от ситуации употребления [Алефиренко 2008: 88].

В связи с тем, что фразеологические обороты основываются на определённых образах, связанных с историей и традициями народа, при переводе могут возникнуть определённые трудности.

Проблемы возникают из-за отсутствия эквивалентов в иностранных языках. Фразеологическим эквивалентом выступает фразеологизм, который является равносильным переводимой идиоме, то есть он должен обладать теми же денотативным и коннотативным значениями. При отсутствии соответствующего эквивалента переводчик может создать свой авторский вариант.

Антон Павлович Чехов принадлежит к числу тех русских писателей, которые не только использовали уже всем известные фразеологические обороты, но и создавали собственные. На его счету около ста авторских фразеологизмов. Самыми известными и употребительными являются:

- 1) *двадцать два несчастья* («Вишнёвый сад», С. XIII, 199);
- 2) *на деревню дедушке* («Ванька», С. V, 481);
- 3) *в Москву, в Москву* («Три сестры», С. XIII, 156).

Метод сплошной выборки помог сделать вывод, что все фразеологические единицы, использованные А.П. Чеховым, с точки зрения их стилистических свойств условно можно разделить на четыре группы:

- 1) книжные;
- 2) разговорные (разговорно-бытовые);
- 3) просторечные;
- 4) междустилевые.

Так, в пьесе «Вишнёвый сад» фраза «третий час, пора и честь знать» (С. XIII, 203) является книжной, а выражение «я-то хорош, какого дурака сваял» (С. XIII, 197) относится к разговорным.

Несомненно, разговорно-бытовые фразеологизмы преобладают в творчестве Антона Павловича, поскольку он описывал повседневную жизнь обычных людей.

Чтобы убедиться в существовании проблемы перевода фразеологических единиц, рассмотрим переводы некоторых фразеологизмов из пьесы «Вишнёвый сад», а именно «дурака сваять» (С. XIII, 197), «до свадьбы заживёт» (С. XIII, 197) и «двадцать два несчастья» (С. XIII, 199). В ходе работы были использованы оригинал пьесы «Вишнёвый сад» и два её перевода, созданные Лоренсом Сенеликом и Рональдом Хингли.

Итак, рассмотрим первый фразеологизм «дурака сваять» («Вишнёвый сад», С. XIII, 197). Прежде всего стоит расшифровать значение этого выражения, так

как именно оно помогает переводчикам интерпретировать фразу на иностранном языке. Фразеологизм «дурака свалить» означает «сделать глупость; поступить не так, как следует». Лоренс Сенелик в своей работе перевёл фразеологизм как “to do something stupid” [Senelick 2004: 324] («сделать какую-нибудь глупость»), а Рональд Хингли – “a prize idiot I am, making an ass of myself like this” [Hingley 1998: 239] («выставлять себя на посмешище»). Данные переводы передают общую мысль высказывания, но не являются абсолютными эквивалентами. Так, в первом переводе может проследиваться нотка сожаления о совершенном проступке, в то время как оригинал отрицает искреннее сожаление. Второй перевод также является не совсем точным, так как Лопехин, человек, сказавший эту фразу, совершил непреднамеренное деяние, которое не повлекло за собой никаких действий со стороны общества.

Фразеологический оборот «до свадьбы заживёт» («Вишнёвый сад», С. XIII, 197) означает «шутливое утешение того, кто получил какую-то травму». Сенелик в своем переводе употребил фразу “to live long enough to get married” [Senelick 2004: 324] («прожить достаточно долго, чтобы вступить в брак»). Хингли отдал предпочтение выражению “be right as rain” [Hingley 1998: 239] («быть совершенно здоровым» или «быть здоровым как бык»). Ни один из переводов не отобразил в полной мере идею выбранного фразеологизма. Первый перевод является дословным, так как переводчик буквально понял слово «свадьба» и решил, что целью героя является дожить до бракосочетания. Второй перевод больше приближен к сути идиомы, поскольку связан со здоровьем, а точнее, со скорейшим выздоровлением.

Идиома «двадцать два несчастья» («Вишнёвый сад», С. XIII, 199) является авторской, то есть создана самим А.П. Чеховым. Такое словосочетание применяется к невезучему человеку. Сенелик перевёл этот фразеологизм как “Tons of Trouble” [Senelick 2004: 326] («куча проблем»). Хингли выбрал в качестве эквивалента выражение “Simple Simon” [Hingley 1998: 243] («простак»). Предложенные переводы дополняют друг друга, поскольку первый отображает трудности и невезение, а второй делает акцент на образе человека. По отдельности оба варианта перевода являются неполными.

Итак, подводя итог, можно сказать, что перевод фразеологизмов – это сложный процесс, поскольку он заключается в деформации фразеологических единиц. Работа переводчика должна проводиться на основе анализа текста, выявляющего эстетическую значимость всех компонентов, образующих систему художественного целого [Спачиль, Щаренская 2015: 121 – 124]. Представленные выше переводчики имели разное видение касательно интерпретации текста. У Лоренса Сенелика проследивается дословный перевод оригинала. Он не во всех случаях пытается передать смысл. Для него главное – общая видимая картинка, а не скрытое содержание. Абсолютно другая ситуация наблюдается в переводах Рональда Хингли. Он не гонится за формами, а старается донести идею оригинального текста.

Литература

1. *Алефиров Н.Ф.* Фразеология в свете современных лингвистических парадигм. – М.: Элпис, 2008.
2. *Павилёнис Р.И.* Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка. – М.: Мысль, 1983.
3. *Спачиль О.В., Щаренская Н.М.* К вопросу о переводах прозы А.П. Чехова на английский язык // Взаимодействие языков и культур: исследования выпускников и потенциальных участников программ Фулбрайта: мат-лы докладов IV Междунар. науч. конф. (15–16 апреля 2015 г.) / под ред. Г.Н. Чиршевой; сост. Г.Н. Чиршева, В.П. Коровушкин. – Череповец: ЧГУ, 2015. – С. 121–124.
4. *Шанский Н.М.* Фразеология современного русского языка. – М.: ВШ, 1985.
5. *Chekhov A.* Anton Chekhov's Selected Plays / Translated by L. Senelick. – L.: W.W Norton & Company, 2004. – 720 p.
6. *Chekhov A.* Anton Chekhov Five Plays / Translated by R. Hingley. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – 336 p.

А.В. Прусакова

(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:

канд. филол. наук,

профессор

В.В. Кондратьева

**РАССКАЗ А.П. ЧЕХОВА «ВЕРБА»;
СИМВОЛИКА ОБРАЗОВ И МОТИВОВ**

В произведениях А.П. Чехова можно проследить закономерность: движения души человеческой пробуждают далекое эхо в природе, и чем живее душа, чем сильнее порыв к воле, тем звонче отзывается это симфоническое эхо. Л.Н. Андреев заметил: «Чехов одушевлял все, чего касался глазом: его пейзаж не менее психологичен, чем люди, его люди не более психологичны, чем облака... Пейзажем он пишет своего героя, облаками рассказывает его прошлое, дождем изображает его слезы...» [Андреев, 200]. Чехов писал о природе так, как пишут о живом существе, и это не отдельные яркие мазки, не импрессионизм, а многогранная последовательность, пронизывающая все его творчество. В этом плане интересен образ дерева в творчестве Антона Павловича, являющийся как бы переплетением множества значений и смыслов, служащий мощным и многослойным символом, дающим ключ к необычному пониманию того или иного произведения.

Например, пасхальный рассказ «Верба», рассказ об убийстве в один из самых почитаемых христианских праздников. Почему он назван именно так? Какова роль этого дерева в рассказе?

Вообще образ дерева как такого связан с мифологическим Древом жизни, или Мировым деревом – характерным для мифопоэтического сознания образом, воплощающим универсальную концепцию мира. Древо жизни – один из вариантов образа древа мирового. Древо жизни актуализирует мифологические представления о жизни во всей полноте её смыслов и, следовательно, противопоставлено древу смерти, гибели зла [2 Толстухина, 319]. Это уже ближе к сути рассказа. Обратимся к описанию вербы в рассказе: «Верба широкая, не обхватить ее и двоим. Ее лоснящаяся листва спускается на крышу, на плотину; нижние ветви купаются в воде и стелются по земле. Она тоже стара и сгорблена. Ее горбатый ствол обезображен большим темным дуплом. Вsunьте руку в дупло, и ваша рука увязнет в черном меду. Дикие пчелы жужжат около вашей головы и жалят» (С. II, 102). С ней вначале неразрывно связаны два образа: образ мельницы, которой «уже больше ста лет» (С. II, 102), она «давно уже она не была в работе, и не мудрено поэтому, что она напоминает собой маленькую, сгорбленную, оборванную старушонку, готовую свалиться каждую минуту» (С. II, 102) и образ Архипа: «он стар, горбат, как верба, и беззубый рот его похож на дупло» (С. II, 102). Описание старика практически совпадает с описанием вербы: «стар, горбат, как верба», «горбатый ствол обезображен дуплом – рот его похож на дупло» (С. II, 102). Также стоит обратить внимание на то, что Архип, «сидя у ее корня, от зари до зари удит рыбку», «Днем он удит, а ночью сидит у корня и думает» (С. II, 102), то есть его существование тесным образом связано с этой старой вербой, изо дня в день, от зари до зари. Чем можно объяснить эту странную связь?

На протяжении всего рассказа образы старика и вербы настолько тесно переплетены между собой, что, скорее, представляют собой одно целое: «Оба, старуха-верба и Архип, день и ночь шепчут...» (С. II, 102), «Лицо его было так же мрачно, как и пожелтевшая верба: он не любил осени» (С. II, 104), «День и ночь глядел он на эти печати и думал, а старуха-верба днем молчала, а ночью плакала. “Дура!” – думал Архип, прислушиваясь к ее плачу» (С. II, 103). Верба словно чувствует то же, что и старик. Архип может ее слышать и понимать. Они разговаривают, они подобны друг другу.

Может ли такая связь установиться между обычным деревом и обычным человеком? Едва ли. Но у нас дерево необычное, оно шепчет, плачет, говорит. Да и старик не так прост, как может показаться. При чтении складывается впечатление, что он вечно сидит под вербой и удит рыбу. Время для него будто совсем не идет, лишь сменяются времена года. «Сколько ей лет? Архип, ее приятель, говорит, что она была старой еще и тогда, когда он служил у барина во “французах”, а потом у барыни в “неграх»; а это было слишком давно» (С. II, 102) – исходя из этого отрывка можно предположить, что Архипу очень много лет, а дереву еще больше. Еще примечательным становится тот факт, что старика будто никто не видит, его все время не замечают: «Ямщик соскочил с телеги и, размахнувшись, нанес другой удар. Через минуту Архип услышал возле себя шаги: с берега спускался ямщик

и шел прямо на него... Его загоревшее лицо было бледно, глаза тупо глядели бог знает куда. Трясаясь всем телом, он подбежал к вербе и, не замечая Архипа, сунул в дупло почтовую сумку» (С. II, 103). Далее «сняли план мельницы и плотины, измерили для чего-то глубину реки и, пообедав под вербой, уехали, а Архип во всё время следствия сидел под колесом, дрожал и глядел в сумку» (С. II, 103)

Чтобы объяснить эти парадоксальные моменты в сюжете рассказа, необходимо обратиться прежде всего к традиционной народной культуре. Напомним, что в разные времена взгляд на языческий культ природы, частью которого было и поклонение деревьям, подразумевал два аспекта. С одной стороны, поклонение священным рощам и деревьям порой воспринималось буквально, в нем видели «обожествление твари», а само дерево представляло как одушевленное существо. Вторая точка зрения состоит в том, что деревья, ставшие объектом поклонения, были обязаны этим не самим себе, а тем мифическим существам (языческим богам, бесам или духам), которые на них обитали. К этому мнению склонялись многие известные исследователи славянской мифологии, в том числе Л. Нидерле и К. Мошинский, а Д.К. Зеленин отмечал, что если когда-то деревья и считались живыми «сами по себе», то постепенно они начали восприниматься «как обитатели душ умерших людей» [Зеленин 1995]. Это отразилось и в фольклоре: баллады, сказки, легенды, предания и мифологические рассказы о превращении человека в дерево, представленные широчайшим кругом текстов, большим количеством сюжетов и мотивов. Среди них «душа после смерти переселяется в дерево, растущее или посаженное на могиле», «дерево вырастает на месте гибели человека или на месте его захоронения», «из дерева, растущего или посаженного на могиле убитого, делают музыкальный инструмент», «дерево, растущее на могиле убитого, рассказывает случайному прохожего историю его гибели», «на дерево, растущее на могиле убитого, прилетает птица и рассказывает томящейся в нем душе о том, что происходит дома, в родных местах», «дерево, выросшее на могиле убитого, начинает сочиться кровью, когда некто пытается рубить его», «обитающая в дереве душа наказывает человека, нарушившего запрет рубить деревья на могиле», «деревья, выросшие или посаженные на соседних могилах невинно гонимых или не имеющих возможности соединиться влюбленных, сплетаются ветвями или корнями», «насильственное превращение человека в дерево как проявление ненависти, мести, проклятия, в том числе невольного» и многие другие [см. об этом подробнее: Агапкина 2012]. Мифологические представления, связанные с деревьями, наводят нас на мысль, что старик Архип мог быть на момент начала повествования давно умершим. Он – это душа, по какой-то причине привязавшаяся к дереву, ставшая с ним единым целым. И этому есть и другие подтверждения.

Обратимся к эпизоду, когда ямщик наконец впервые заметил Архипа: «Ямщик, не замечая его, подошел к вербе и сунул в дупло руку. Пчелы, мокрые и ленивые, поползли по его рукаву. Пошарив немного, он побледнел, а через час сидел над рекой и бессмысленно глядел в воду.

– Где она? – спрашивал он Архипа.

Архип сначала молчал и угрюмо сторонился убийцы, но скоро сжалился над ним.

– Я к начальству снес! – сказал он. – Но ты, дурень, не бойся... Я сказал там, что под вербой нашел...» (С. II, 104). Далее происходят необъяснимые вещи: «Ямщик вскочил, взревел и набросился на Архипа. Долго он бил его. Избил его старое лицо, повалил на землю, топтал ногами. Побивши старика, он не ушел от него, а остался жить при мельнице, вместе с Архипом» (С. II, 104). Почему ямщик остался там жить? В рассказе описываются мистические ситуации: «Днем он спал и молчал, а ночью ходил по плотине. По плотине гуляла тень почтальона, и он беседовал с ней» (С. II, 104-105). Тень почтальона ходит около своего убийцы, и тот мог с ней говорить. Видел почтальона и сам Архип: «– Будет тебе, дурень, слоняться! – сказал он ему, искоса поглядывая на почтальона. – Уходи» (выделено мною – А.П.) (С. II, 105). Мертвых не могут видеть живые, следовательно, и Архип, и ямщик осенью уже оба были мертвы. Но почему-то в самом конце мы читаем следующее: «Утопился ямщик. На плотине видят теперь старик и старуха-верба две тени...». Ямщик стал тенью, как и почтальон. Почему? Потому что ямщик наконец нашел искупление, которого не получил на Нижней улице.

Кстати, тут возникает закономерный вопрос: если старик был мертв, то как он тогда ходил в город, беседовал там с людьми? Думаю, разгадка кроется в числах и датах. Нам точно дан один день – Вербное воскресенье, день, когда произошло убийство. Далее «дней через шесть на мельницу приехало следствие», а затем «день и ночь глядел он на эти печати и думал, а старуха-верба днем молчала, а ночью плакала. «Дура!» – думал Архип, прислушиваясь к ее плачу. Через неделю Архип шел уже с сумкой в город». Две недели после Вербного воскресенья прошло, и Архип отправился в город. По православному календарю через неделю после вербного воскресенья Пасха, а еще через неделю – Красная горка или Радуница, Фомино воскресенье. По народным верованиям именно в это время принято поминать усопших, и именно в это время они посещают нас. Заметим и тот факт, что «старик взял под руку ямщика и повел его в город» так же весной, спустя год после той весны, когда было совершено убийство. Но если ямщику удалось стать тенью, как и почтальону, то старик Архип так и остался сидеть под вербой и удить рыбу.

Верба – образ неоднозначный. Прежде всего, верба (название многих видов деревьев и кустарников семейства ивовых) предстаёт в восточнославянской традиционной культуре как поэтический образ с богатой символикой: пасхальной, грехоочистительной, поминальной, целительной, обережной, продуцирующей, «пастухеской» и др. Образ вербы получает широкое распространение в языке, устном народном творчестве, обрядности русских, украинцев и белорусов. Это обусловлено тем, что славяне с древнейших времён особо почитали вербу в связи с космологическими представлениями о ней как о Мировом Древе / Древе Жизни и в то же время применяли её распутившиеся ветви в различных бытовых

сферах, особенно в народном целительстве. С принятием Православия русская (восточнославянская) народная культура сохраняет традицию почитания вербы, но сакральные представления о дереве связывает уже с иной атрибутированной ему обрядовой ролью: «общепринятое знамение тех зелёных вай, с которыми встречен был Спаситель при Входе в Иерусалим».» Кроме того, представления о святости дерева реализовались и в фольклорной «биографии» вербы, включённой в сюжетику легенд «народной Библии» [Парфило 2012].

Библейская символика поэтического образа вербы в данных сюжетно-тематических блоках может быть представлена в виде следующей цепочки основных смыслов: райское Древо Жизни – «плачущее» дерево, сочувствующее Бого-младенцу – «Лазарь растительного мира» – сакральный атрибут встречи Иисуса Христа жителями Иерусалима – заступница Христа – благословенное дерево (разделяет вместе с Господом Его страдания на Кресте и получает за своё сострадание Божье благословение) – знамение победы над смертью. Символические смыслы образа вербы в народных легендах библейского цикла служат выражению их основной идеи – приобретение растением «святости» и других особых свойств (первоцветения, «плакучести», апотропеичности) благодаря участию в событиях земной жизни Иисуса Христа и, прежде всего, в событии Входа Господня в Иерусалим (наибольшее количество сюжетов и сюжетных версий) [Парфило 2012].

Интересен тот факт, что несмотря на причастность вербы к великому христианскому празднику, она, согласно этиологическим легендам, проклята и лишена плодovitости [Агапкина 2012]. У восточных и западных славян связью с демонами особо отмечены бузина, осина и верба. Украинцы и поляки верили, что бузину посадил черт и с тех пор так и живет в ее корнях, а там, где когда-то росла осина, вьются или гуляют черти; по западнобелорусским поверьям, как только верба засыхает, в нее переселяется черт (что дало основание выражению «влюбился, как черт в сухую вербу») [Парфило 2012].

Таким образом, верба сочетает в себе языческие и христианские смыслы, проклятие и благословение, жизнь и смерть, равно как и история, данная в рассказе. Страшное преступление в великий православный праздник как сочетание несочетаемого, как соединение несоединимого. Именно у вербы получил ямщик искупление, а ведь в восточнославянской традиционной культуре верба обладает и грехоочистительной функцией.

Таким образом, наблюдения позволяют сделать вывод об особом чеховском языке символов, воплощенном в образах и мотивах, связанных, с одной стороны, с традиционной народной культурой, и, с другой – с христианской. Рассказ об убийстве интересен не только своим почти детективным сюжетом с мистическими элементами, но и тем неожиданным иносказательным смыслом, который формируется на уровне сопряжения образов вербы, старика Архипа и ямщика с мотивами убийства, раскаяния и воскрешения.

Литература

1. *Агапкина Т.А.* Символика деревьев в фольклоре и традиционной культуре славян. – М.: Изд-во РАН, 2012.
2. *Андреев Л.Н.* Письма о театре. – М.: Public Domain, 1913.
3. *Зеленин Д.К.* Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки. – М.: Индрик, 1995.
4. *Парфило Т.И.* Освященная верба в фольклоре русских, украинцев и белорусов: символика, прагматика, поэтика. – М.: Изд-во МГПУ, 2012.
5. *Толстухина И.И.* Русская литература в иностранной аудитории. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2015.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.П. ЧЕХОВА НА АРАБСКОМ ЯЗЫКЕ

**Марьям Ахмед Аббас
Рамадан**
(Россия, г. Ростов-на-Дону)
Научный руководитель:
канд. пед. наук,
доцент А.А. Евсенкова

А.П. Чехов – один из самых переводимых писателей в России. Сейчас он переведён на более чем 92 языка. Известно, что Чехов относился к переводам своих произведений за пределами России неоднозначно. Ведь перевод может помешать иностранному читателю понять истинный «Чеховский код». Известно, что ещё при жизни писателя его произведения переводились в разных странах Западной Европы.

Путь Чехова к арабскому читателю имеет свою историю. На рубеже XIX–XX вв. началось интенсивное сотрудничество России со странами Ближнего Востока. В 1918 г. появилось Палестинское общество, главной целью которого было сохранение на Святой земле традиций православия. При обществе существовали школы, обучающие детей православной культуре. Большой популярностью пользовался журнал «Нива», где печатались самые современные произведения русской литературы. В нем арабские читатели могли найти произведения Горького, Толстого, Чехова. Переводы на арабский выполнялись выпускниками Палестинской школы и носили вольный характер, тексты адаптировались для арабского восприятия.

По количеству переведенных на арабский язык произведений и критики чеховская коллекция классики на Востоке довольна небогата. В 1905 г. имя Антона Павловича появилось в сборнике коротких рассказов, переведённых на арабский Ибрагимом Джабиром. В 1913 г. вышла другая книга в переводе Антона Баллана. Чаще всего деятельность переводчиков активизировалась в связи с важными

событиями в России. Так, в 20-е годы прошлого века появилось сразу несколько новых переводов в Ираке. В газете «Вечерний Ирак» были опубликованы рассказы «Враги», «Без заглавия», а также «Тоска» в переводе Бахера Фанка.

В конце тридцатых годов прошлого века уже прослеживается влияние Чехова на арабских писателей. Появились статьи о жизни и творчестве Чехова. В конце сороковых в Египте вышла первая книга переводов Чехова с большим предисловием о его жизни и творчестве. Составителем и автором предисловия был Наджати Сидки.

Арабский писатель Махмуд аль-Будави проявил большой интерес к творчеству писателя. Чеховское влияние прослеживается в его произведениях, как и в работах многих других восточных писателей середины прошлого века (Мухаммед Теймур (1892–1921), Мухаммед Тахер Лашин (1894–1954), Яхья Хакки (1905–1993), Юсуф Идрис (1927–1991)).

Египетский писатель Ибрагим Аслан (1935–2012) является признанным мастером короткого рассказа, на которого повлияло мастерство Чехова. Значение творчества И. Аслана заключается в том, что он своими произведениями пролил свет на важный период в истории Египта – шестидесятые годы двадцатого века. В этот период были приняты новые законы и меры, которые сильно повлияли на структуру классов египетского общества и их социальные отношения.

В своих произведениях И. Аслан, как и Чехов, изображал самые обычные жизненные ситуации и простых людей, которыми никто не интересовался.

И. Аслан и многие другие арабские авторы используют реализм как главный художественный метод. Тема «маленького человека» явно прослеживается в их творчестве.

К концу XX в. Чехов стал одним из самых популярных русских писателей на Арабском Востоке. Его пьесы и инсценировки рассказов ставятся на профессиональной и любительской сцене. Любовь и уважение арабского читателя к Чехову и русской литературе – это не только память о прошлых дружественных российско-арабских отношениях, но и залог их развития в будущем.

Литература

1. Али-заде Э. Чехов в арабских странах / Чехов и мировая литература. – Т. 100. – Кн. 3. (Литературное наследство). – М.: Наука, 2005. С. 228–252.
2. Дмитриевский А.А. Императорское Православное Палестинское Общество и его деятельность за истекшую четверть века. 1882–1907. – СПб.: Изд-во О. Абышко, 2008. 445 с.
3. Крачковский И.Ю. Чехов в арабской литературе / Крачковский И.Ю. Избранные сочинения. Т. 3. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1966. С. 312–316.
4. Шершевская М.А., Литаврина М.Г. Чехов в английской критике и литературоведении / Чехов и мировая литература. – Т. 100. – Кн. 1. (Литературное наследство). – М.: Наука, 1997. С. 404–453.

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ГРАММАТИЧЕСКИХ ФОРМ
КАТЕГОРИИ НАКЛОНЕНИЯ
В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»****Н.Г. Рустамова**
(Россия, г. Таганрог)*Научный руководитель:*
канд. филол. наук,
доцент А.В. Ваганов

Наклонение – это словоизменительная грамматическая категория глагола, отражающая соотнесенность обозначаемого процесса с реальностью. В пьесе А.П. Чехова «Чайка» широко представлено как прямое, так и переносное употребление грамматических форм различных наклонений глагола.

Формы изъявительного наклонения выступают в тексте в прямом употреблении, как обозначение реального действия. В отличие от других наклонений, изъявительное наклонение реализуется в формах различных времен. Например, в прошедшем времени: «С о р и н . <...>. Когда-то я страстно хотел двух вещей: хотел жениться и хотел стать литератором, но не удалось ни то, ни другое» (С. XIII, 9). В настоящем времени: «М е д в е д е н к о . <...>. Я получаю всего двадцать три рубля в месяц, да ещё вычитают с меня в эмеритуру, а все же я не ношу траура» (С. XIII, 5). В будущем времени: «Т р е п л е в . <...>. Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдет луна» (С. XIII, 7).

Формы повелительного наклонения при прямом употреблении выражают побуждение к действию. Например, Аркадина говорит своему брату, Петру Николаевичу Сорину: «Ну, живи тут, не скучай, не простуживайся. Наблюдай за сыном. Береги его. Наставляй» (С. XIII, 35).

В пьесе «Чайка» формы второго лица повелительного наклонения выступают как в единственном, так и во множественном числе, но формы множественного числа преобладают. В некоторых случаях эти формы означают реальное множество адресатов. Например, Треплев отдает распоряжения работникам: «Хорошо, только через десять минут будьте на местах» (С. XIII, 7); «Становитесь по местам» (С. XIII, 10). Однако значительно чаще форма второго лица множественного числа встречается в данном тексте как средство вежливого обращения к одному лицу. Например: «С о р и н (Маше). Марья Ильинична, будьте так добры, попросите вашего папашу, чтобы он распорядился отвязать собаку» (С. XIII, 6); «Полина Андреевна. <...>. Признайтесь, она вам нравится...» (С. XIII, 11).

Кроме форм второго лица единственного и множественного числа, к повелительному наклонению принадлежат и формы совместного действия, которые выражают побуждение, адресованное одновременно собеседникам и самому говорящему. Например: «М а ш а . Пойдемте!» (С. XIII, 6); «Н и н а . <...>. Давайте сядем» (С. XIII, 56). Такие формы обычно «не выражают категорического

побуждения. Для них характерно значение приглашения» [Русская грамматика 1980: 624].

Сочетание формы повелительного наклонения с частицей *-ка* имеет смысловой оттенок мягкости, некатегоричности побуждения, а также стилистический оттенок разговорности. Например: «Шамраев (*громко*). Яков, подними-ка, братец, занавес!» (С. XIII, 16); «Сорин <...>. Пойдемте-ка, господа, и мы, а то становится сыро» (С. XIII, 18). «Тригорин. <...>. Вот уговорите-ка Ирину Николаевну, чтобы она осталась» (С. XIII, 31).

Разговорная частица *же* в сочетании с формами повелительного наклонения придаёт этим формам «оттенок настойчивости, нетерпения» [Голуб 2010: 308]. Так, Маша говорит Дорну: «Помогите же мне. Помогите, а то я сделаю глупость, я насмеюсь над своей жизнью, испорчу ее... Не могу дольше...» (С. XIII, 20). Усиленная эмоциональность побуждения подчеркивается здесь как частицей *же*, так и последующим контекстом. Во фразе этого же персонажа, обращенной к Тригорину, смысловой оттенок настойчивости побуждения, создаваемый частицей *же*, дополнительно поддерживается наречием *непрерывно*: «Пришлите же мне ваши книжки, непременно с автографом» (С. XIII, 34).

С помощью сочетания частицы *пусть* и формы будущего времени глагола передается побуждение, отнесенное к третьему лицу единственного или множественного числа. Например: «Треплев. <...> пусть нам приснится то, что будет через двести тысяч лет!» (С. XIII, 13). С помощью такого сочетания может подчеркиваться интенсивность побуждения. Так, подчеркнутой резкостью характеризуется фраза Аркадиной о своем сыне: «Пусть он пишет как хочет и как может, только пусть оставит меня в покое» (С. XIII, 15).

Сочетание частицы *да* с формой будущего времени также выражает побуждение, адресованное третьему лицу, причем в стилистическом отношении данное сочетание характеризуется оттенком возвышенности, патетичности. Такой способ выражения побуждения представлен во фразе из романа И.С. Тургенева «Рудин», которую цитирует Нина Заречная: «Да... Тургенев... "И да поможет господь всем бесприютным скитальцам"» (С. XIII, 57).

Коммуникативная значимость фразы с повелительным наклонением в ряде случаев подчеркивается ее повторением в тексте. Так, трижды повторяется фраза, поданная как цитата из книги Тригорина: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее» (С. XIII, 40–41). На медальоне, подаренном Тригорину Ниной Заречной, вырезана надпись, отсылающая к этому месту из его книги; тем самым Нина выражает собственные чувства к Тригорину. Дорн дважды напевает начало арии из оперы Ш. Гуно «Фауст»: «Расскажите вы ей, цветы мои...» (С. XIII, 21, 24). По мнению Г.И. Тмарли, эта ария, в которой персонаж оперы просит цветы рассказать возлюбленной о его чувствах, семантически перекликается с чеховской пьесой, где «все тоскуют от того, что любовь непризнана, отвергнута, невысказана» [Тмарли 1993: 17]. Кроме повтора дистактного,

при котором повторяющиеся конструкции разделены другими отрезками текста, применяется контактный повтор, когда повторяющиеся фразы находятся в непосредственном соседстве. Так, ревнующая Дорна Полина Андреевна требует от него отдать цветы, подаренные ему Ниной Заречной, повторяя одну и ту же фразу дважды подряд: «Дайте мне эти цветы! Дайте мне эти цветы! (*Получив цветы, рвет их и бросает в сторону*)» (С. XIII, 26).

Форма повелительного наклонения может заменяться инфинитивом «для выражения особой категоричности» [Кожина, Дускаева, Салимовский 2012: 259]. Так, Сорин, возмущенный отказом управляющего предоставить Аркадиной лошадей для поездки в город, требует: «Сейчас же подать сюда всех лошадей!» (С. XIII, 25).

При переносном употреблении формы повелительного наклонения могут выражать значение возможного, предполагаемого действия. Например: «Сорин. Будь у меня деньги, понятная вещь, я бы сам дал ему» (С. XIII, 36); «Треплев. <...>. А попроси у нее взаймы, она станет плакать» (С. XIII, 7–8). Такое употребление имеет стилистический оттенок разговорности.

Форма побудительного наклонения может приобретать также значение долженствования. Например, Медведенко свой рассказ о том, как бедно живет он со своей семьей, подытоживает фразой: «Вот тут и вертись» (С. XIII, 5). Сорин, говоря о том, что после отставки он вынужден жить в деревне, заключает: «Хочешь – не хочешь, живи...» (С. XIII, 7).

Иногда форма повелительного наклонения, содержащаяся «в конструкциях, направленных к обобщенному лицу» [Голуб 2010: 308], подчеркивает невозможность совершения действия. Например, после того как Дорн дал неопределенный ответ на вопрос о том, следует ли больному Сорину ехать «на воды» («Что ж? Можно поехать. Можно и не поехать»), Аркадина произносит: «Вот и пойми» (С. XIII, 23). Эта фраза означает, что такой ответ Дорна пониманию недоступен. Треплев говорит Сорину о своей матери: «<...> попробуй похвалить при ней Дузе! Ого-го! Нужно хвалить только ее одну» (С. XIII, 7). Имеется в виду, что в присутствии такого самовлюбленного человека, как Аркадина, невозможным оказывается хвалить кого-либо, кроме нее самой.

Форма повелительного наклонения глагола *сказать* может утрачивать значение побуждения и употребляться для передачи сомнения, недоверия, удивления [Русская грамматика 1980: 624]. Такое употребление данной формы представлено в насмешливом высказывании Аркадиной о пьесе Тrepлева: «Теперь оказывается, что он написал великое произведение! Скажите, пожалуйста!» (С. XIII, 15).

Формы сослагательного наклонения при прямом употреблении обозначают возможное, предполагаемое действие. Например, доктор Дорн размышляет о том, как он ощущал бы себя, если бы занимался художественным творчеством: «<...> если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку

и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту» (С. XIII, 19). Сходным образом Нина Заречная мысленно ставит себя на место Тригорина: «Если бы я была таким писателем, как вы, то я отдала бы толпе всю свою жизнь, но сознавала бы, что счастье ее только в том, чтобы возвышаться до меня, и она возила бы меня на колеснице» (С. XIII, 31). Сам же Тригорин мечтает о спокойной жизни, свободной от мук творчества, причем для передачи этой мечты также используется сослагательное наклонение: «Если бы я жил в такой усадьбе, у озера, то разве я стал бы писать? Я поборол бы в себе эту страсть и только и делал бы, что удил рыбу» (С. XIII, 54).

При переносном употреблении формы сослагательного наклонения могут выражать смягченное, некатегорическое побуждение к действию. Так, Аркадина убеждает Сорина: «Право, Петруша, остался бы дома» (С. XIII, 35). Шамраев, провожая Аркадину, просит: «Письмецом бы осчастливили!» (С. XIII, 44).

Формы сослагательного наклонения служат также для выражения желания. Так, Нина, размышляя о том, идти ли ей в актрисы, говорит: «Хоть бы посоветовал кто» (С. XIII, 34). Маша раздраженно говорит мужу: «Глаза бы мои тебя не видели!» (С. XIII, 48). В значении пожелания выступает и сочетание инфинитива с частицей *бы*: «Медведенко. <...>. А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат – учитель» (С. XIII, 15).

Грамматическая категория наклонения обладает в русском языке разнообразными способами образования грамматических форм и широкими возможностями их переносного употребления, чем создаются богатые выразительные возможности данной категории. В пьесе А.П. Чехова «Чайка» многообразное использование форм того или иного наклонения с широким диапазоном смысловых и стилистических оттенков позволяет передать всю сложность личностных взаимоотношений между персонажами, воспроизвести различные речевые ситуации.

Литература

1. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. – М.: Айрис-пресс, 2010.
2. Кожина М.Н., Дускаева Л.Р., Салимовский В.А. Стилистика русского языка. – М.: Флинта: Наука, 2012.
3. Русская грамматика: в 2-х тт. Т. 1. – М.: Наука, 1980.
4. Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1993.

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ
ГРАММАТИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
А.П. ЧЕХОВА**

Ю.Г. Рябинина
(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:
канд. филол. наук,
доцент А.В. Ваганов

На современном этапе в центре лингвистических исследований находится языковая личность. Личность человека отражается в его речи, в выборе и особенностях употребления тех или иных языковых единиц. В художественном произведении через речь персонажа автор передает его индивидуальный опыт, картину мира, точку зрения на изображаемую действительность. С этой целью в языке художественного текста могут использоваться элементы разных стилей, в том числе и элементы научного стиля, для которого характерны научные термины. При использовании в художественном произведении научные термины получают новые функции, в ряде случаев они подвергаются переосмыслению. В этом отношении большой интерес представляет употребление грамматических терминов в произведениях А.П. Чехова.

Использование грамматических терминов связано с созданием речевой характеристики персонажа, с передачей изображаемой ситуации.

Так, в рассказе «В Париж!» учитель Лампадкин рассуждает о грамматическом роде слова «ворота» в связи с рекомендованным как пособие по правописанию новым трудом Я.К. Грота: «Грот доказывает еще ту теорию, – бормотал педагог, – что ворота не среднего рода, а мужского. Гм... Значит, писать нужно не красные ворота, а красные... Ну, это пусть он облизнется! Скорей в отставку подам, чем изменю насчет ворот свои убеждения» («В Париж!», С. V, 48). В «Русском правописании» Я.К. Грота предписывалось различать на письме окончания именительного падежа множественного числа прилагательных разных родов: в мужском роде было окончание *-ые*, в среднем и женском роде – окончание *-ия* [Грот 1894: 38]. В результате возникали затруднения, когда прилагательное в предложении было связано с существительным, имеющим только формы множественного числа: к какому роду такие существительные отнести? В образе Лампадкина отразились сложности, которые испытывало провинциальное учительство в работе с пособием Я.К. Грота.

В ряде рассказов А.П. Чехова грамматические термины воссоздают обстановку гимназического обучения. Например, рассказ «Жизнь в вопросах и восклицаниях» полностью состоит из вопросительных и восклицательных предложений, характеризующих тот или иной период жизни героя. Годы учения в гимназии отражены такими фразами: «Читай мне “Демьянову уху!”. Как будет именительный падеж множественного числа? Сложи и вычти! Вон из класса!

<...> Как будет превосходная степень от *facilis*? *Facilissimus*? Врете! Скажите о последовательности времен! Возьмемте Юлия Цезаря! Здесь *ut consecutivum*?» («Жизнь в вопросах и восклицаниях», С. I, 130–131). Здесь содержатся грамматические термины «именительный падеж», «множественное число», «превосходная степень», «последовательность времен», «*ut consecutivum*». Термины «именительный падеж» и «множественное число» в данном случае относятся, видимо, к фактам русского языка, поскольку употреблены рядом с упоминанием басни И.А. Крылова. Термин «превосходная степень» связан в данном контексте с проблемами преподавания латыни: как пример типичного задания по латыни приведено требование образовать превосходную степень от прилагательного *facilis* – «легкий». Герой рассказа делает это неверно, образуя форму *facilissimus*. Дело в том, что обычно превосходная степень прилагательных образуется действительно с помощью суффикса *-issim-*, но прилагательное *facilis* принадлежит к числу шести исключений и образует превосходную степень с помощью суффикса *-lim-*, так что правильный ответ был бы *facillimus* [Ярхо, Кацман 2008: 55]. Термин «последовательность времен» представляет собой перевод латинского термина «*consecutio temporum*» – так называется правило, характеризующее в латинском языке «употребление времен сослагательного наклонения в придаточных предложениях» [Мирошенкова, Федоров 2006: 172]. Латинский грамматический термин *ut consecutivum* обозначает союз, вводящий придаточные предложения со значением следствия.

Гимназии чеховской эпохи отличались чрезмерной строгостью требований по древним языкам. Программа была перегружена сложными случаями грамматики, многие учителя стремились воздействовать на учащихся прежде всего угрозой наказаний и т.п. Такое положение дел нашло свое отражение в ряде чеховских произведений. Так, в рассказе «Кто виноват?» повествователь объясняет, почему у него на всю жизнь сохранился страх перед античной литературой. Объяснение начинается издалека: рассказывается о том, как учитель латыни, дядя повествователя, пытался научить котенка ловить мышей. При первой попытке котенок упустил мышь, за это дядюшка отодрал его за уши. После второй неудачной попытки он приказал высечь кота возле мышеловки. В итоге у кота развился непреодолимый страх перед мышами. Повествователь сравнивает себя с этим котом: «<...> в свое время я имел честь учиться у дядюшки латинскому языку. Теперь, когда мне приходится видеть какое-нибудь произведение классической древности, то вместо того, чтоб жадно восторгаться, я начинаю вспоминать *ut consecutivum*, неправильные глаголы, желто-серое лицо дядюшки, *ablativus absolutus*... бледнею, волосы мои становятся дыбом, и, подобно коту, я ударяюсь в постыдное бегство» («Кто виноват?», С. V, 460). Наряду с термином *ut consecutivum* здесь использован латинский термин *ablativus absolutus*. Данный термин состоит из слова *ablativus*, обозначающего один из падежей латинского языка, и слова *absolutus*, означающего «самостоятельный». Так называется

обособленный оборот, состоящий «из имени (существительного, субстантивированного прилагательного, местоимения) в аблятиве <...> и согласованного с ним причастия» [Ярхо, Кацман 2008: 55].

В рассказе «Репетитор» гимназист седьмого класса, предстающий в роли репетитора, упрекает двенадцатилетнего мальчика, который готовится к поступлению в гимназию, за плохие знания латыни:

«– Вам задано четвертое склонение. Склоняйте *fructus*!

Петя начинает склонять.

– Опять вы не выучили! – говорит Зиберов, вставая. – В шестой раз задаю вам четвертое склонение, и вы ни в зуб толкнуть! <...> Вы даже второго склонения не знаете! Не знаете вы и первого! Вот вы как учитесь! Ну, скажите мне, как будет звательный падеж от *meus filius*?» («Репетитор», С. II, 336 – 337). Содержание терминов «склонение» и «звательный падеж» связано в данном контексте с фактами латинского языка.

В рассказе «Случай с классиком» грамматические термины относятся к фактам древнегреческого языка, который, наряду с латынью, занимал важное место в классических гимназиях. Гимназист после провала на экзамене по греческому языку рассказывает матери: «Спросили меня, как будет будущее от “феро”, а я... я вместо того, чтоб сказать “ойсомай”, сказал “опсомай”. <...> обремененное ударение не ставится, если последний слог долгий, а я <...> поставил обремененное. Потом Артаксерксов велел перечислить энклитические частицы... Я перечислял и нечаянно местоимение впутал...» («Случай с классиком», С. II, 124). Как поясняет В.И. Кашеев, гимназист потерпел неудачу из-за грамматических ошибок «в области морфологии глагола (супплетивные основы неправильных глаголов) и постановки ударения (к этому разделу греческой акцентологии относятся и энклитические частицы)» [Кашеев 2018: 14].

В пьесе «Три сестры» гимназический учитель Кулыгин рассказывает о своем бывшем соученике Козыреве, который был исключен «из пятого класса гимназии за то, что никак не мог понять *ut consecutivum*» («Три сестры», С. XIII, 175). Латинские конструкции с *ut consecutivum*, то есть придаточные предложения с союзом *ut*, выражающие значение следствия, требовалось отличать от других случаев употребления данного союза – *ut finale*, который вводит придаточные цели, или *ut objectivum*, который вводит придаточные дополнительные. Различать их оказывалось нелегко, «так как надо было учитывать ряд тонких и не всегда отчетливо выраженных признаков синтаксических конструкций» [Петрова 1974: 41]. Исключение из гимназии за неспособность усвоить *ut consecutivum* выступает в чеховской пьесе как трагикомическая деталь, передающая обстановку классической гимназии, где предъявлялись крайне жесткие требования к усвоению латинской грамматики.

Иногда грамматические термины используются в произведениях Чехова для создания комического или сатирического эффекта, что может достигаться

подчеркнуто неуместным их употреблением в речи персонажа или их переосмыслением. Так, в рассказе «Свидание хотя и состоялось, но...» комический эффект создается неуместным и абсурдным употреблением названий падежей в речи изрядно подвыпившего героя. Явившись на свидание с возлюбленной, но из-за своего состояния не узнавая ее, он бормочет: «Именительный – меня, родительный – тебя, дательный, именительный...» («Свидание хотя и состоялось, но...», С. I, 178).

В рассказе «Без места» представлено переосмысление грамматических терминов, создающее юмористический эффект. Герой рассказа, кандидат прав Перепелкин, в поисках службы отправился в правление железнодорожного общества, где сидели дамы за толстыми книгами: «Одеты эти дамы шикарно: турнюры, веера, массивные браслеты. Как они умеют мирить внешний шик с нищенским женским жалованьем, понять трудно. Или они служат здесь от нечего делать, с жиру, по протекции папашей и дядюшек, или же тут бухгалтерия есть только дополнение, а подлежащее и сказуемое подразумевается» («Без места», С. IV, 217). Здесь грамматические термины «подлежащее» и «сказуемое» получают контекстуальное значение «основные источники дохода». Толчок к такому переосмыслению дает слово «дополнение», которое означает как действие по глаголу «дополнять», так и второстепенный член предложения.

Таким образом, грамматические термины применяются в художественных произведениях А.П. Чехова для речевой характеристики персонажа, для передачи изображаемой ситуации, для создания комического или сатирического эффекта. В некоторых случаях употребление данных терминов сопровождается их переосмыслением и возникновением контекстуального значения. В целом произведения А.П. Чехова демонстрируют широкие возможности использования грамматических терминов в художественном тексте для выражения различных смысловых и стилистических оттенков.

Литература

1. Грот Я.К. Русское правописание. – СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1894.
2. Кащеев В.И. Проблемы классического образования в России в произведениях А.П. Чехова: «Случай с классиком» и «Репетитор» // Вестник Нижневартковского гос. ун-та. – 2018. – № 4. – С. 10 – 18.
3. Мирошенкова В.И., Федоров Н.А. Учебник латинского языка. – М.: Изд-во МГУ; Наука, 2006.
4. Петрова О.А. К расшифровке некоторых заметок в записных книжках Чехова / Чеховские чтения. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1974. С. 35–43.
5. Ярхо В.Н., Кацман Н.Л. и др. Латинский язык / под ред. В.Н. Ярхо, В.И. Лободы. – М.: Высшая школа, 2008.

ДВА БЕЗУМЦА: ВЕКТОР ЭСКАПИЗМА
(по повестям Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего»
и А.П. Чехова «Черный монах»)

И.Р. Савчукова
 (Россия, г. Краснодар)

Научный руководитель:
 канд. филол. наук,
 доцент Е.В. Сомова

Исследователи литературы нередко находят в теме безумия мотив повторения одного и того же действия или события, который, как правило, является проявлением душевной болезни, вышедшей из-под власти закона. Если речь идёт о болезни, то это психофизиологическая проблема, которую следует ограничить рамками больничной палаты. Но если мы говорим о безумии, которое граничит с гением, то тогда здесь «придется балансировать на грани между свойственной священнодействию выходом за пределы себя (слиянием со всем сущим) и собственнo потерей рассудка» [Хубулава 2014: 63].

«Выход за пределы себя» происходит и в сознании читателя, становясь уникальным способом психологического самопознания.

В разговоре о безумии, уникальности и эскапизме интересно соотнести двух персонажей – Гоголевского Аксентия Поприщина («Записки сумасшедшего») и Андрея Коврина («Черный монах»), проследив варианты самоидеализации героев, их цели и разрушительные последствия.

Титулярный советник Аксентий Иванович Поприщин вначале «спаян» с окружающим миром, не ощущая пошлости, лукавства и подхалимства. Его существование ограничено сначала мыслями о дочке начальника департамента: «<...> она выпорхнула из кареты как птичка. Как взглянула она направо, налево, как мелькнула своими бровями и глазами... Боже мой! Пропал я, пропал совсем...» и о службе статусом и жалованием выше: «Я не понимаю выгод служить департаменте. Никаких совершенно ресурсов. Вот в губернском правлении, гражданских и казённых палатах совсем другое дело» [Гоголь 2019: 192]. Он обыденный, он человек толпы, «стада», как с презрением будет думать о людях Чеховский Коврин.

Но Поприщин – герой, который дерзнул бросить вызов судьбе: «Что же, и я могу дослужиться» [Гоголь 2019: 197].

Героя не оставляют мысли о благородстве, происхождении и престижной службе: «Я дворянин <...> Погоди, приятель! Будем и мы полковником, а может быть, если Бог даст, то чем-нибудь побольше» [Гоголь 2019: 197]. И Гоголь со свойственными ему широтой и многогранностью представления героя «в разрезе» пишет важную фразу, которая определяет сущность Поприщина: «Я люблю бывать в театре. Как только грош заведется в кармане – никак не утерпишь не пойти» [Гоголь 2019: 197]. Несмотря на то, что главная беда Поприщина в том, что «достатков нет», он горько говорит о чиновниках, которые не хотят идти в театр:

«А вот из нашей братии чиновников есть такие свиньи: решительно не пойдёт мужик в театр; разве уже дашь ему билет даром» [Гоголь 2019: 197].

Постепенно безумие Поприщина, приобретающее вселенские масштабы, устремляется в русло эскапизма, который является определенным способ само-идеализации героя, это не просто его фантазия или воображение, построение параллельной реальности – это его единственная возможность самоутверждения, что исключено для мелкого чиновника, «винтика системы» в реальном мире, в социуме.

Е.О. Труфанова утверждает, что *«эскапизм, однако, не должен приравняться просто к воображению или фантазии, последние являются лишь наиболее распространенными способами реализации эскапизма: это те психические способности человека, которые делают возможным реализацию эскапистского сознания»* [Труфанова 2012: 96]. Самоидеализация Поприщина заключается в том, что он представляет сверхценным всё, что касается его самого, его дел, поступков, профессии. Например, Поприщин говорит: *«В Испании есть король! Он отыскался. Этот король я <...> Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник? Как могла взойти мне в голову эта сумасбродная мысль?»* [Гоголь 2019: 208]. Но в то же время герой смиренно и сдержанно принимает удары со стороны «испанских депутатов»: *«Мне показалось чрезвычайно странным обхождение государственного канцлера, который вел меня за руку; он толкнул меня в небольшую комнату и сказал: “Сиди тут, и если ты будешь называть себя королем Фердинандом, то я из тебя выбью эту охоту”»* [Гоголь 2019: 213], а затем и ударов палкой великого инквизитора.

И мелкий чиновник Поприщин, уверовав, что ему уготована высокая миссия – спасения мира, хочет спасти Луну: *«Господа, спасём Луну, потому что земля хочет сесть на неё»* [Гоголь 2019: 214]. Он видит и знает больше других, поэтому ему известно, что на Луне вонь, и что Луна весьма прескверно делается в Гамбурге.

Болезнь Поприщина, как говорит В.В. Розанов: «это психиатрия, до которой литературе нет дела». Но философ также утверждает, что «это безумие не медицинское, а метафизическое, где менее безумствует мысль и более безумствует воля, сердце, совесть, «грех» в нас, «святость» в нас; где миры здешний и «тамошний» странно перепутываются, взаимодействуют, человеку открываются «небеса» и вообще он ощущает, видит и знает много вещей, весьма странных с точки зрения аптекарского магазина и департамента железнодорожных дел, но не очень уже странных для священника, для отшельника, для святого, для ясновидящего...» [Lib.ru 1909: электрон. версия].

«Приступы» гениальности сродни безумию, но безумию не в смысле логическом смысле, а в смысле чувств, необыкновенного внутреннего волнения, «пожара» сердца, «революции» в душе.

Поприщин, подобно герою рассказа Достоевского «Сон смешного человека», не понят и не принят: *«Я смешной человек. Они меня называют теперь сумас-*

шедшим. Грустно потому, что они не знают истины, а я знаю истину. Ох, как тяжело одному знать истину! Но они этого не поймут!» [Lib.ru 1877: электрон. версия]. К концу Попришин устает бороться, он отчаивается в возможности спасения мира, поэтому его исповедь звучит как душевное восстание, как «молитва в мегафон»...

И всё же в нём много силы и воли. Эту необъяснимую силу, непокорность духа и достоинство отчаявшегося страдальца изобразил Репин на картине «Аксентий Иванович Попришин». Его глаза устремлены вдаль, и они полны боли и вопросов: *«Что я сделал им? За что они мучают меня? Чего они хотят от меня бедного?»* [Гоголь 2019: 216]. Так думал и Гоголь, ведь название повести в черновиках звучало как «Записки сумасшедшего мученика».

Второй безумец – Андрей Васильевич Коврин, магистр, который «утомился и расстроил себе нервы» (С. VIII, 226).

Коврин изучает философию, она дело его жизни. С. Трухтин утверждает, что «быть философом – значит быть в состоянии рефлексии и постичь внутреннюю сущность вещей. Коврин обращен в себя, и с точки зрения структурного анализа произведения, он олицетворяет собой рефлексию или иначе – содержание» [Проза. ру 2008: электрон. версия].

Коврин предполагает, что он болен и «дошел до галлюцинаций» (С. VIII, 238). Но думать о причинах бредообразования не хочет, никому не говорит о своих видениях, будучи абсолютно уверенным в том, что его примут за сумасшедшего. По мнению, Н.Ю. Пятницкого, «в немецкой психиатрии уже к концу XIX века были довольно подробно обозначены такие механизмы бредообразования: 1) вторичный механизм объяснения, толкования патологического настроения и ощущений, а также вторичное образование бредовых идей за счет рефлексии из первичных бредовых идей; и первичный бред» [Пятницкий 2009: 55]. Это подтверждает мысль Трухтина о том, что Коврин – это рефлексия, содержание, понимающее внутреннюю природу вещей. Коврин понимает, что ему хорошо, и он не делает никому зла. Это тоже, по сути, разновидность эскапизма, который принимает патологические формы и, на наш взгляд, имеет негативный характер. По мнению Е.О. Труфановой, он связан «со слабостью человека и его неспособностью стоически встретиться с повседневными жизненными трудностями. Реальный, материальный, обыденный мир противопоставлен миру фантазий и грёз, в который он “убегает”» [Труфанова 2012: 98].

Эскапизм Коврина, безусловно, сопоставим с эскапизмом Попришина в том, что является способом самоидеализации собственной личности. Опираясь на мнение Труфановой, мы можем заметить, что это «жесткий» эскапизм: «человек полностью уходит в другой мир... В ситуациях жесткого эскапизма речь идёт не только об изменении окружения, но трансформации собственной психики, бегстве от своего собственного я» [Труфанова 2012: 102]. Но любопытно, что Коврин не бежит от себя, он понимает, что черный монах – это видение из его мыслей и

фантазий, это он сам – нематериальное воплощение чудесного миража, он сам высшее и идеальное творение природы.

Миссия Коврина, на первый взгляд, не менее глобальна, чем поприщинская: однако он не спаситель, как Поприщин. Его мания величия эгоцентрична, почти лишена мессианской составляющей. Он полагает, что его наука и вся жизнь «носят на себе божественную, небесную печать...» (С. VIII, 242)

Особенность обоих героев в том, что они оба эскаписты и оба бегут. Коврин – от посредственности, Поприщин – от социальной несправедливости. Коврин думал о собственном Я, Поприщин – обо всех, кого нужно спасать. Коврин – жалок, Поприщин – благороден. Коврин стал тем, из-за кого страдают невинные, Поприщин хотя бы в собственном воображении жил во спасение других.

Подводя итоги, подчеркнём, что безумие Коврина имеет патологическую природу. Путь Коврина – это не путь богоискателя и спасителя – это пропасть, в которую чем дольше смотришь, тем кажется она глубже и темнее. Безумие же Поприщина имеет природу метафизическую, схожую с мистическим опытом Гоголя. А безумие Гоголя, – «факт не медицинско-психиатрический, а философско-психиатрический». Но в одном эти герои похожи: их путь – это самосожжение души. В одном случае жертвенное, а в другом – нет. Такой страшный душевный опыт не перестает притягивать современного человека в «этом безумном, безумном, безумном мире».

Литература

1. Гоголь Н.В. Петербургские повести. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 416 с.
2. Достоевский Ф.М. Сон смешного человека. URL: http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0330.shtml.
3. Пятницкий Н.Ю. Актуальные аспекты феноменологии бреда в «докрепелиновской» психиатрии // Российский психиатрический журнал. – 2009. – №2. – С. 51–58.
4. Розанов В.В. Отчего не удался памятник Гоголю? URL: http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1909_otchego_ne_udalsya_pamyatnik.shtml.
5. Труфанова Е.О. Эскапизм и эскапистское сознание: к определению понятий // Философия и культура. – 2012. – №3. – С. 96–107.
6. Трухтин С. О повести Чехова «Черный монах». URL: <https://www.proza.ru/2008/05/02/509>.
7. Хубулава Г.Г. Тема безумия в русской литературе // Вестник С.-Петербургского ун-та. Политология. Международные отношения. – 2014. – № 1. – С. 61–69.

**ЦВЕТОВАЯ КАРТИНА МИРА
В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА
(на примере пьесы «Три сестры»)**

А.А. Семенова
(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:
канд. филол. наук,
доцент С.В. Смоличева

Индивидуально-авторская цветовая картина мира писателя – феномен, позволяющий через исследование цветовых образов приблизиться к пониманию его ментального пространства – системы устойчивых представлений о реальности, – поскольку цвет всегда несет смысловую, эмоциональную и эстетическую нагрузку.

Цвет в любом художественном произведении придает содержанию иллюзию достоверности, помогает акцентировать визуальные и смысловые аспекты изображаемого, подчеркнуть место и время, эмоциональный настрой, характер героя или его состояние. Всё перечисленное в полной мере относится и к драматургии. Автор пьесы в определенной цветовой гамме через интерьерные декорации, костюмы действующих лиц, атрибутику и прочее стремится передать не только то, что видно невооруженным взглядом, и то, что может быть скрыто.

Помочь в исследовании цветовых акцентов в драматургии А.П. Чехова отчасти могут труды классиков (И.В. Гете, Г.В.Ф. Гегеля, В.В. Кандинского) и современников (В.Г. Кульпиной, С.И. Миньчевой).

Обратимся к первой. Немецкий писатель И.В. Гёте в работе «Учение о цвете» разделил цвета на «положительные» (жёлтый, красно-жёлтый/оранжевый и желто-красный) и «отрицательные» (синий, красно-синий и сине-красный). По его мнению, цвета первой группы создают бодрое, живое, деятельное настроение, а второй – беспокойное, мягкое и тоскливое. Зелёный цвет Гёте относил к «нейтральным». Кроме гармоничных цветовых сочетаний (приводящих к цельности), Гёте выделяет «характерные» и «нехарактерные». Эти цветовые сочетания также производят определенные впечатления, но, в отличие от гармоничных, они не приводят к состоянию психологического равновесия. «Характерными» Гёте называет такие цветовые сочетания, которые составляют цвета, разделенные в цветовом круге одной краской. «Нехарактерными» Гёте называет сочетания двух рядом расположенных цветов своего круга. Их близость приводит к невыгодному впечатлению. Так желтый с зеленым Гёте называет «пошло веселым», а синий с зелёным – «пошло противным». Таким образом, трактовка цветовой палитры в работе И.В. Гёте соотносима с психологической стороной личности человека – его чувствами, мыслями и переживаниями [Гете: электрон. версия].

В исследованиях соотечественника Гете, немецкого философа Г.В.Ф. Гегеля прослеживается мысль о том, что цвет символизирует собой определенные идеи и категории, которые во многом отражают вечные начала. Например, синий цвет,

по мнению ученого, отражает кротость, тишину, женское начало. Красный – мужское, господствующее, царственное начало. Что касается зеленого цвета, то он занимает некое среднее положение в цветовой палитре. Также Гегель дает трактовку и светлым оттенкам, которые в его понимании символизируют активность, созидание, сопротивление, бодрость, жизненность. Что же касается темных цветов, то они в свою очередь, наоборот, выражают пассивность и уступчивость [Гегель: электрон. версия].

Художник-авангардист В.В. Кандинский отмечал: «Действие цвета приводит к двум главным результатам: 1) осуществляется *чисто физическое* воздействие цвета, когда глаз очарован его красотой и другими его свойствами. Зритель испытывает чувство удовлетворения, радости, или же глаз испытывает раздражение, какое мы ощущаем от острого блюда. Но как физическое ощущение ледяного холода, если оно проникает глубже, вызывает более глубокие чувства и может вызвать целую цепь психических переживаний, так же и поверхностное впечатление от цвета может развиваться в переживание. 2) Тогда налицо второй главный результат наблюдения – *психическое* воздействие цвета. В этом случае обнаруживается психическая сила краски, она вызывает душевную вибрацию. Так первоначальная элементарная физическая сила становится путем, на котором цвет доходит до души» [Кандинский 1992: 42]. Опираясь на высказывание В.В. Кандинского, мы можем сделать вывод о том, что влияние цвета способно не только воссоздать точное воспроизведение увиденного, но и воздействовать на психофизическое состояние человека.

Современный подход к изучению типологии цветообозначений расширяет наше представление о значимости колористики в произведении. Например, интересна классификация В.Г. Кульпиной, согласно которой все цветообозначения подразделяются на четыре основные группы, которые имеют тесное взаимодействие между собой. К первой группе принято относить *описание внешности человека*, а именно одежды, лица, волос, глаз, рук и кожи. Ко второй группе исследователь относит *описание быта*, которое включает в себя также важные характерологические черты интерьера и всего того, что окружает героя. Третья группа направлена на цветовое *описание различных строений*. Четвертая группа включает *продукты питания* и все то, что с ними связано [Кульпина, 2001: 56-63].

Однако в рамках предпринятого исследования наибольший интерес представляет концепция С. И. Меньчевой, которая выделяет следующие функции цветообозначений в литературе: *предметно-изобразительная функция* (в данной функции цвет направлен на передачу наглядно-чувственного характера изображаемого. Цвет в этой функции выступает в своем прямом словарном значении и дает возможность запечатлеть краски мира, многообразие цветовых оттенков); *эстетическая функция* (направлена на создание эмоционального настроения. Как правило, она используется для описания природы); *морально-оценочная функция* (с помощью цвета можно оценивать окружающий нас мир как положительно, так и отрицательно, при этом необходимо учитывать контекст); *психологическая* (в данной функции цвет выра-

жает различные душевные чувства и переживания, а также физические состояния и ощущения); *пространственно-временная функция* (цвет служит для изменения предмета во времени и пространстве); *символическая функция* (цвет символизирует определенный эмоциональный тон, который является информацией, образующей смысл цвета. В этой функции цвет зачастую коррелирует с психофизической функцией и вызывает эмоциональную реакцию) [Меньчева 2004: 17–24].

Приведенные учения о цвете и его значениях, а также классификации цвето-описаний и их функции позволяют в различных аспектах рассмотреть цветовую картину, представленную в драматургических произведениях А.П. Чехова – пьесах «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1896), «Три сестры» (1900), «Вишнёвый сад» (1903). Их определяют как «совершенно новое явление в драматической литературе» [Тамарли: электрон. версия].

Поскольку в колористическом отношении самой яркой из указанных пьес является драма «Три сестры», то обратимся в рамках указанной темы именно к ней.

Среди множества приемов создания картины мира, использованных А.П. Чеховым при написании пьесы, можно выделить и цветовые обозначения. Обратим внимание на тот факт, что практически вся цветовая палитра, представленная в пьесе, также показана Чеховым по принципу контраста. Это проявляется уже в первом действии пьесы, когда читатель/зритель знакомится с героями. Так, в ремарке мы читаем: *«Ольга в синем форменном платье учительницы женской гимназии, все время поправляет ученические тетрадки, стоя и на ходу; Маша в черном платье, со шляпкой на коленях сидит и читает книжку, Ирина в белом платье стоит, задумавшись»* (С. XIII, 119).

Как можно заметить, цвет в данной ремарке служит некой характеристической деталью. Так, синий форменного платья Ольги может указывать на определенный социальный статус, черный (платье Маши) передает скорбь и траур по год назад умершему отцу и по собственной несчастливо сложившейся жизни (брак с нелюбимым и запретное чувство к Вершинину), а белый цвет одеяния младшей Ирины – традиционный цвет молодости и чистоты.

Костюм Ольги не остается неизменным. В цветовой палитре синий, как правило, – синтез белого и черного, а в конце пьесы он будет изменен с синего на серый. Синий и серый цвета принято считать цветом мудрости и справедливости, но при этом они означают печаль и одиночество. Именно такое цветовое решение и выявляет судьбу и характер Ольги. Не случайно она сама говорит: *«Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем...»* (С. XIII, 188). Сине-серая гамма олицетворяет одновременно и жажду романтического счастья, и душевные терзания героини, которая говорит о себе: *«Оттого, что я каждый день в гимназии и потом даю уроки до вечера, у меня постоянно болит голова и такие мысли, точно я уже состарилась. И в самом деле, за эти четыре года, пока служу в гимназии, я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость»* (С. XIII, 120). Такова личная драма героини.

Интересно то, что на протяжении четырех действий образ Маши внешне остается почти неизменным, что подтверждается следующей цитатой: *«На диване лежит Маша, одетая, как обыкновенно, в черное платье»* (С. XIII, 157). Ее судьба по-своему трагична. О себе она говорит: *«Меня выдали замуж, когда мне было восемнадцать лет, и я своего мужа боялась, потому что он был учителем, а я тогда едва кончила курс. Он казался мне тогда ужасно ученым, умным и важным. А теперь уж не то, к сожалению»* (С. XIII, 142). Несколько лет она не играет на рояле: нет музыки в душе, ведь *«эта жизнь проклятая, невыносимая...»* (С. XIII, 134). А тут еще неожиданная любовь к Вершинину, обреченная на расставание, любовь, в которой она признается: *«Люблю – такая, значит, судьба моя. Значит, доля моя такая... И он меня любит... Это все страшно. Да? Не хорошо это?»* (С. XIII, 169). Вот и получается, что черный цвет платья Маши, – знак траура по ее жизни, как у Маши Шамраевой из «Чайки».

Ирина предстает перед нами, как уже было отмечено, в белом платье. Данный цвет символизирует собой молодость, открытость, легкость и является характеристическим. Вот Тузенбах говорит о ней: *«Вы такая бледная, прекрасная, обаятельная... Мне кажется, ваша бледность проясняет темный воздух, как свет...»* (С. XIII, 164). Но этот «свет» в Ирине гаснет. Узнав о смерти барона, она грустит и плачет, но все-таки решает ехать на кирпичный завод работать учительницей: *«Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить... надо работать, только работать! Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...»* (С. XIII, 187). Так из цвета невинности и молодости белый превращается в цвет снежного савана.

Обобщая вышеперечисленное, отметим, что цвет одежд сестер выражает в пьесе их настроение, состояние, внутреннюю сущность, даже судьбу, чего не скажешь о другой героине – Наталье. Сначала невеста Андрея Прозорова, а затем жена, она одета в наряды тех цветов, которые явно диссонируют с ней и с окружающими. Так, еще до появления Натальи, мы узнаем о ней: *«Ах, как она одевается! Не то чтобы некрасиво, не модно, а просто жалко. Какая-то странная, яркая, желтоватая юбка с этакой пошленькой бахромой и красная кофточка»* (С. XIII, 129). Далее сказано: *«Наталья Ивановна входит; она в розовом платье, с зеленым поясом»* (С. XIII, 135). Вот и Ирина, обращаясь к Наталье, говорит: *«Милая, совсем не к лицу тебе этот пояс... Это безвкусица. Надо что-нибудь светленькое»* (С. XIII, 186). Сочетание красного и желтого, о котором говорят сестры, или сочетание розового и зеленого вызывают всеобщие недоумение и насмешки. Цвета одеяний Наташи явно дисгармоничны и позволяют сформировать отрицательное мнение о героине.

На наш взгляд, цветовой образ Наташи поддержан упоминанием о пожаре в третьем действии: описание улицы, *«красной от огня»* (С. XIII, 163) – как отблески пламени свечи, которую героиня пронесет через сцену. Как мы знаем из текста пьесы, Наталья символизирует собой разрушительное начало в доме Прозоровых, точно так же, как и пожар. Можно утверждать, что желто-красная гамма в портретном описании и в описании огненной катастрофы символизируют собой перелом

в судьбах героев, произошедший во многом из-за Наташи и, согласно вышеуказанным теориям цвета, связанные с ней цвета выявляют ее господствующее начало.

Однако в пьесе Чехова колористика выполняет не только характеристическую функцию, но и сюжетно-композиционную. С помощью цвета А.П. Чехов маркирует пространственно-временную организацию драмы. Так, в первом действии в заставочной ремарке читаем: *«Полдень; на дворе солнечно»* (С. XIII, 119). Всё происходящее ещё безобидно и безоблачно. Но уже во втором действии цвето-световое сопровождение меняется: *«Восемь часов вечера. За сценой на улице едва слышно играют на гармонике. Нет огня. Входит Наталья Ивановна в капоте, со свечой; она идет и останавливается у двери, которая ведет в комнату Андрея»* (С. XIII, 139). Сумерки сгущаются, напряженность сюжетного действия растет. К третьему действию они достигают пиковой точки: *«Третий час ночи. За сценой бьют в набат по случаю пожара, начавшегося уже давно»* (С. XIII, 157). Пожар на фоне ночи – яркий, контрастный образ, который добавляет растущей напряженности градус, ведь именно в этом действии Наташа показывает всем, кто истинный хозяин в доме. А в последнем, четвертом действии все происходит в яркий полдень, вот-вот уйдут военные, и *«опустеет город», «точно его колпаком накроют»* (С. XIII, 177). В этой обманчивой яркости будет что-то провинциально-метафизическое, когда, как скажет чеховский Андрей, все *«только едят, пьют, спят, потом умирают... родятся другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, 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 искра божия гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери...»* (С. XIII, 182).

Обобщая все вышесказанное, можно констатировать, что цветовая картина, представленная в пьесе А.П. Чехова «Три сестры», многоаспектна. Она не просто воплощает краски мира во всем многообразии оттенков, но выполняет важную морально-оценочную (Наташа), психологическую (Ольга, Маша и Ирина), пространственно-временную и символическую (пожар) функции. В целом цветовая картина мира в драматургии А.П. Чехова – сложный комплекс, выражающий неповторимое эстетическое осмысление писателем окружающего мира и субъективность авторского мировосприятия.

Литература

1. Гете И.В. Учение о цвете. Теория познания. URL: https://royallib.com/read/gyote_iogann/uchenie_o_tsvete_teoriya_poznaniya.html#0.
2. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992.
3. Кульпина В.Г. Лингвистика цвета: термины цвета в польском и русском языках. – М.: Московский Лицей, 2001.
4. Меньчева С.И. Цветообозначение в произведениях Е. И. Замятина: семантика, грамматика, функция: автореф. ... дисс. канд. филол. наук. – Тамбов, 2004.

5. Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова (от склада души к типу творчества): 2-е изд. перераб. и доп. – Таганрог: Изд-во ТГПИ им. А.П. Чехова, 2012. URL: <http://os.x-pdf.ru/20pedagogika/521413-4-g-tamarli-poetika-dramaturgii-chehova-ot-sklada-dushi-tipu-tvor.php>.
6. Цветовой символизм в философских учениях. URL: <https://cyberpedia.su/13x346a.html>.

Е.Р. Скрыпник

(Россия, г. Ростов-на-Дону)

Научный руководитель:

д-р филол. наук,

профессор

Н.В. Изотова

**ОСОБЕННОСТИ
НЕВЕРБАЛЬНЫХ КОМПОНЕНТОВ
В ДИАЛОГАХ ЖЕНСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ
ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА
«ДРАМА НА ОХОТЕ»**

«Драма на охоте» вышла в свет в 1885 г. О жанровой специфике произведения до сих пор продолжают споры, но многие исследователи, в том числе и Л.И. Вуколов, относят его к газетному роману, характерными чертами которого являются подпись псевдонимом и наличие «драмы» в названии. Газетный роман пришелся по вкусу даже самым «косным слоям русского читающего общества» [Вуколов 2011: 85].

Произведение начинается сценой в редакции: бывший судебный следователь Камышев приносит рукопись. Он является главным героем своей повести – Сергеем Зиновьевым. По ходу рассказа мы знакомимся с графом Карнеевым, его управляющим Урбениным, врачом Вознесенским, «девушкой в красном» Ольгой, Наденькой, цыганкой Тиной. Женские образы в романе наделены сложными живыми характерами. Каждая переживает свою личную «драму», и Зиновьев принимает в них непосредственное участие. Внутренние переживания девушек воспринимаются Сергеем и трактуются от лица повествователя. Отметим, что в общении для Зиновьева очень важны «молчаливые сообщения», т.е. невербальные компоненты.

Исследуя невербальные компоненты в диалогах женских персонажей повести А.П. Чехова «Драма на охоте», наиболее интересным представляется рассмотреть движение глаз. Взгляд способен выражать столько же, сколько и язык. Глаза говорят о характере человека, его переживаниях и эмоциях. Специфика невербальных компонентов состоит в том, что мы понимаем их без слов. Они разбавляют общение и наполняют диалог дополнительными смыслами.

Т.Г. Винокур трактует **диалог** как «форму речи, состоящую из обмена высказываниями-репликами, на языковой состав которых влияет непосредственное восприятие, активизирующее роль адресата в речевой деятельности адресанта» [ЛЭС: электрон. версия]. Главную роль в коммуникации играет язык. Тем не менее людям свойственно и невербальное общение, т.е. коммуникация с помощью жестов, мимики, эмоций. Изучением знаков, способных вносить смысловую нагрузку в общение занимается **паралингвистика**, которая понимается Г.Е. Крейдлиным как наука, составляющая «отдельный раздел невербальной семиотики и предметом изучения которой является параязык – дополнительные к речевому звуковые коды, включенные в процесс речевой коммуникации и могущие передавать в этом процессе смысловую информацию» [Крейдлин 2002: 27]. В данной работе внимание сосредоточено на **окулесике**, разделе, изучающем язык глаз и визуальное поведение людей. В русском языке для обозначения мимических движений используется слово **миимика**. Е.М. Верещагин и В.Г. Костомаров дают следующее определение термину: «Мимикой обычно называют движения глаз и мышц лица, а жестами все другие телодвижения» [Верещагин, Костомаров 1981: 36]. Отражение мимико-жестового поведения заключается в **кинемe**. Под ней исследователи понимают «любое законченное (имеющее определенную структуру, способ исполнения и столь же устойчивое значение) и самостоятельное (отличное от другого) мимическое или жестовое движение» [Верещагин, Костомаров 1981: 37].

Обратимся к повести А.П. Чехова «Драма на охоте». Наиболее ярким женским персонажем в произведении является Ольга. Она – совсем юная девушка, которая пытается понять, что такое любовь. Несмотря на то, что героиня выходит замуж за Урбенина, а впоследствии уходит к графу, девушка не испытывает настоящих чувств ни к одному из них. Она заинтересована в Сергее: между ними завязывается общение, особую роль в котором играют невербальные компоненты. Оно начинается со дня их знакомства и длится до трагической смерти Оленьки.

При первой встрече Сергей чувствует на себе «зрачки» (С. III, 265) Ольги, в то время как ее глаза глядят «куда-то в сторону» (С. III, 265). С психофизиологической точки зрения зрачок – наиболее важная часть глаза. Он, расширяясь и сужаясь, выражает либо симпатию, либо отвращение человека. Взгляд не является прямым, но тем не менее выполняет регулятивную функцию, т.е. требует реакции на переданное сообщение. Так мы видим, что Ольга заинтересована в Сергее, но боится показать это.

Отношения героев развиваются достаточно быстро. Первые 8 из 23 проанализированных кинем позволяют сделать вывод о том, что эмоциональное состояние героини спокойное, радостное. Она проявляет по отношению к Сергею только положительные эмоции: смущение, интерес, веселье, удовлетворение. Некоторые движения глаз заменяют реплики («Недаром она **два раза оглянулась** на меня, когда шарaban поворачивал за высокие ольхи!..» (С. III, 296); «Бедняжка, красная как рак и вспотевшая, стояла в толпе и обводила умоляющими глазами все лица,

ища избавителя» (С. III, 297)). Отметим, что наиболее употребительным языковым средством при описании Ольги является глагол: так прослеживается динамика не только образа героини, но и ее взаимоотношений с Сергеем («**глаза ее глядели**» (С. III, 265), «**смотрела она** на нас смело» (С. III, 270), «ее глаза переходили» (С. III, 270), «поглядела **на меня**» (С. III, 271)).

Следуя по тексту, видим, что в душе Оленьки происходит трагический надрыв: наступает день венчания с Урбениным. Взгляд героини становится пустым: «нет и следа той веселости» (С. III, 318). Ее глаза, «полные ужаса и отчаяния» (С. III, 324), концептуализируют сильную степень грусти. Создается ощущение, что она находится на грани безумия. Из состояния безысходности ее вытаскивает Сергей: после их беседы глаза Ольги, «полные счастливой, удовлетворенной любви» (С. III, 325), говорят совершенно о другом. Резкая перемена настроения девушки обусловлена признанием Зиновьева в любви. Тем не менее, эмоциональное напряжение Оленьки усиливается.

За эпизодом свадьбы следуют не менее трагические: разлука с Сергеем, уход от Урбенина, «оплата» ее любви к Зиновьеву. Положительные эмоции сменяются отрицательными. В их развитии наблюдается постепенное нарастание: печаль усиливается и в результате появляется гнев и отчаяние. Ольга злится, она обижена на Сергея, что подчеркивается глазными жестами: она не смотрит на него, а вскидывает глазами, глядит не долго, а мельком, резко отводит взгляд.

Последний раз герои видятся, когда Ольга находится при смерти. Глаза девушки «были обращены» (С. III, 377), на Зиновьева: он приехал в усадьбу с целью допросить ее и узнать, кто совершил выстрел. Она отказалась назвать имя убийцы, хотя знала, что это был Сергей. Взгляд Ольги не выдал Зиновьева: она смотрела на него, но такой непродолжительный отрезок времени, что догадаться о чем-то было сложно.

Проанализировав кинемы, можно сделать вывод, что душевное состояние Оленьки меняется в несколько этапов. Сначала мы видим веселую, любознательную девушку с пылающим сердцем, однако такой настрой гаснет в одночасье. Критической точкой является день замужества. Далее героиня испытывает гнев и злобу, но все же пытается отрицать происходящее. Стадия смирения и умиротворения наступает только со смертью Оленьки. Стоит отметить, что внутренние переживания героини не носят циклический характер, т.е. не повторяются.

Наденька Калинина – еще один женский персонаж романа. Она тяжело переживает разрыв с Зиновьевым, хочет понять причину расставания. Для Сергея Надя – прошлое, от которого он хочет скрыться. Однако в наиболее сложные моменты (встреча у теневаой церкви, свадьба Ольги, выезд в лес) героиня застает его врасплох.

Надя – полный антипод Ольги. Она тихая, скромная, «чудная девушка» (С. III, 352), как называет ее граф. Переживания Калининой, как и Ольги, отражаются в глазах. Отметим, что и в случае с Наденькой, эмоции воспринимаются Серге-

ем. Только если с одной он развивает общение, то на жесты другой не реагирует или отвечает без желания. Тем не менее Зиновьев понимает, что значат взгляды героини. Глаза Нади «черные» («Горе, светившееся теперь в глубине этих **черных** глаз...» (С. III, 306)), «утомленные» («Когда же всё это кончится?» – говорили ее **утомленные** глаза» (С. III, 358)), в них светится «горе», а у Ольги они «светлые» («...с ужасом глядя в ее **светлые** глаза...» (С. III, 309)), «любящие» («И я вижу ее с ее невинно-детским, наивным, добрым личиком и **любящими** глазами» (С. III, 266)). Такое описание говорит об отношении Сергея к девушкам: Ольга – настоящее, что-то интересное и новое, а Надя – часть прошлых воспоминаний, причем не самых приятных.

При сравнении глазных жестов женских персонажей приходим к выводу, что линия движения у них разная. Так, положительные эмоции Ольги, большинство из которых проявляются по отношению к Сергею, сменяются отрицательными. В движении эмоций можно заметить резкий переход: интерес заменяется печалью. Это позволяет сделать вывод о том, что реакции Оленьки смешанные. Как отмечает Г.Е. Крейдлин, женщинам в коммуникативном поведении свойственно проявление «экспрессии и переживаний» [Крейдлин 2005: 29]. Мужчины больше обращают внимание на когнитивную составляющую акта коммуникации. Тем не менее, все глазные жесты проходят через призму мужского восприятия. У Наденьки наоборот: отрицательные эмоции чередуются с положительными. Однако из 10 кинем всего в 2 мы видим проявление положительных эмоций: интереса и радости («Наденька поглядела на меня своими ясными глазами и, словно прочитав на моем лице искренность, весело улыбнулась» (С. III, 356), «Вы хотите знать? – спросила она, и глаза ее заблестали. – Те сплетницы не лгут: я хочу выйти за него замуж!» (С. III, 356)).

У Ольги и Нади выделяется одна общая кинема: «глаза говорили». Отметим, что такой глазной жест заменяет целую реплику. Несмотря на то, что движение одинаковое, оно имеет разные значения. Взгляд Ольги выражает сомнение, небольшую тревогу: «глаза Ольги говорили, что она меня не понимала...» (С. III, 326). У Наденьки – сильную обиду на Сергея: «За что?! – говорили ее глаза» (С. III, 305). Однако Зиновьев реагирует только на жест Ольги, успокаивая ее. Это подчеркивает отношение Сергея к каждой из девушек: мы видим, что в Оленьке он заинтересован и переживает о ее чувствах, а эмоции Нади ему не важны. Тем не менее, он понимает, что виноват перед ней. У Калининой такой глазной жест проявляется дважды: «Когда же всё это кончится?» – говорили ее утомленные глаза» (С. III, 358). В обоих случаях он несет отрицательную коннотацию: девушка несчастна, но пытается этого не показывать.

Невербальные компоненты в диалогах женских персонажей повести А.П. Чехова «Драма на охоте» играют важную роль. Во-первых, они отражают динамику отношений с точки зрения главного героя девушек. Однако особая связь «глазами» поддерживается Зиновьевым только с Ольгой. Во-вторых, можно сказать, что невербальные компоненты несут не дополнительный смысл при общении,

а прямой, т.е. реакция на слова и действия собеседника чаще сначала выражается движением глаз. И Ольга, и Надя – юные девушки, им сложно сдерживать свои эмоции. Возможно поэтому Сергей так легко интерпретирует их взгляды. В-третьих, глазные жесты заменяют реплики. Эта особенность прослеживается в диалогах с Сергеем обеих героинь.

Литература

1. *Верещагин Е.М., Костомаров В.Г.* О своеобразии отражения мимики и жестов вербальными средствами // Вопросы языкознания. – Вып. 1. – М.: «Наука», 1981. – С. 36–47.
2. *Вуколов Л.И.* Драма на охоте (Истинное происшествие) // А.П. Чехов. Энциклопедия. – М.: «Просвещение», 2011. – С. 85–87.
3. *Крейдлин Г.Е.* Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.
4. *Крейдлин Г.Е.* Мужчина и женщина в невербальной коммуникации. – М.: Языки славянской культуры, 2005.
5. Лингвистический энциклопедический словарь под редакцией В.Н. Ярцевой. URL: <http://tapemark.narod.ru/les/135a.html>

Д.С. Терещенко

(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:

преподаватель

И.А. Ковальская

СИНОНИМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА

Антон Павлович Чехов – известный писатель, драматург, который внес немалый вклад в развитие мировой литературы. Произведения Чехова до сих пор читает весь мир. Несомненно, он раскрыл немаловажные темы, которые затрагивали и продолжают затрагивать умы и сердца людей.

Творчество А.П. Чехова рассматривают как литературоведы, так и языковеды. Среди известных имен – И. Н. Сухих, который изучал проблемы поэзии писателя. Игорь Николаевич написал монографию, посвященную раскрытию главных закономерностей и специфики художественного мира Чехова. Г.П. Бердников в своей книге «Чехов» показывает нам внутренний мир героев, рассказывает на примерах мысли писателя. Наше исследование посвящено изучению роли синонимов в произведениях А.П. Чехова.

Вся сила языка состоит в его умении помогать людям более четко, красочно, разнообразно отражать свои идеи, высказывать свое мнение по отношению к чему-то, описывать свое эмоциональное состояние. Синонимы – это клад всех языков на нашей планете. Они помогают нам более четко, подробно передать все краски мира, уйти от повторов и стилистических ошибок. Совершенно все писатели использовали и используют в своих произведениях синонимы, ведь без них речь становится не такой выразительной, насыщенной, точной.

Язык всегда развивается, приобретает новые синонимические конструкции. Происхождение синонимов – это естественный и непрерывный процесс, чтобы его понять, нужно знать, что такое синоним. Слово *синоним* произошло от греческого слова «*synonymos*», переводится как «одноименный». Под синонимами понимают слова близкие по значению, которые пишутся и произносятся по-разному. Различают два вида синонимов:

1. Полные (которые полностью совпадают по значению), например: *бескрайний* – *безбрежный*; *бездельник* – *лентяй*; *лошадь* – *конь*.

2. Неполные, которые, в свою очередь, делятся на:

а) стилистические (слова, тождественные по своему значению и различные по стилистической окраске), например: *смеяться* – *хихикать* – *хохотать* – *заливаться*; *тишина* – *безмолвие* – *молчание*; *губы* – *уста*;

б) семантико-стилистические (слова и их эквиваленты, обозначающие одно и то же явление объективной действительности и различающиеся не только стилистической окраской, но и оттенками общего для каждого из них значения), например: *бродить* – *блуждать* – *шататься* – *шляться*; *просить* – *выклянчивать* – *умолять*;

в) стилевые – слова, которые совпадают по значению, но относятся к разным стилям речи: *глаза (нейтр.)* – *очи (книжн.)*, *обувь (нейтр.)* – *лапти (разг.)*.

Существуют и контекстуальные синонимы – это слова, сближение которых по значению происходит только в условиях определенного контекста. Но за его пределами эти слова не будут считаться синонимами. Часто они носят экспрессивную окраску. Самое главное их значение в том, чтобы не назвать признак или явление, а охарактеризовать его. Например, глагол *говорить* в контексте имеет большинство синонимов: 1) бросить, 2) сообщать, 3) гнать, 4) брякнуть, 5) сморозить.

Синонимы могут выполнять разные функции в тексте: 1) уточнения, 2) сопоставления, 3) противопоставления, 4) замещения, 5) усиления.

Важная стилистическая функция синонимов у А.П. Чехова – это наиболее точное выражение мысли писателя. Практически во всех своих произведениях автор наделяет большим вниманием описание пейзажей природы, описание людей, так он более подробно выражает свою авторскую мысль. Самая главная функция синонимов у А.П. Чехова – это функция уточнения. [Сухих 1987: 62] Она занимает главенствующую роль в творчестве автора.

Так, в своем произведении «В родном углу» А.П. Чехов уточняет нам образ станции, которую видит Вера Ивановна, возвратившись в свой родной край, спустя долгие годы: *«Невеселая станция, одиноко белеющая в степи, тихая, со стенами, горячими от зноя, без одной тени и, похоже, без людей»* («В родном углу», С. IX, 313). Точно таким приемом писатель пользуется и в «Мыслителе»: *«Под опустившейся листвой старой липы, стоящей около квартиры тюремного зрителя Яшкина, за маленьким треногим столом сидят сам Яшкин и его гость, штатный зритель уездного училища Пимфов»* («Мыслитель», С. VII, 71).

Здесь мы можем наблюдать точное описание-уточнение квартиры, стоящей под опустившейся листвой старой липы. Функция уточнения в некоторых произведениях выражается градацией (последовательное нагнетание, или, наоборот, ослабление какого-либо явления, чувства и т.п.): *«Он пополнил, раздобыл и неохотно ходил пешком»* («Ионыч», С. X, 35).

Большое значение синонимов в том, что они помогают создать образ того или иного персонажа произведения писателя: *«Тетя, дама лет сорока двух, одетая в модное платье с высокими рукавами, сильно стянутая в талии, очевидно, молодилась и еще хотела нравиться; ходила она мелкими шагами, и у нее при этом вздрагивала спина»* («В родном углу», С. IX, 314).

Еще один пример: *«Лицо Пимфова совсем скисло и заплыло ленью, глаза его поволокли, нижняя губа отвисла. В глазах же и на лбу у Яшкина ещё заметна кое-какая деятельность; по-видимому, он о чём-то думает...»* («Мыслитель», С. VII, 71).

А.П. Чехов часто использует ситуативные, контекстные синонимы, относящиеся к одному и тому же явлению и пересекающиеся по значению. *«Какая польза говорить серьезно или спорить с человеком, который постоянно лжет, много ест, много пьет, тратит много чужих денег и в то же время убежден, что он идеалист и страдалец?»* («У знакомых», С. X, 20). В данном примере мы можем наблюдать ряд глаголов, которые не являются синонимами, так как они различны по смысловой окраске. Но все эти значения показывают действия героя, его образ жизни, поэтому здесь эти синонимы являются контекстными.

Для придания более точного значения слова А.П. Чехов употребляет вместе с ним фразеологизм: *«Вот ты и приехала, слава богу! – Сказала она, садясь на постель...», «Приказчик, случается, бьет, а я нет. Бог с ними. И дедушка твой по старой памяти бьет»* («В родном углу», С. IX, 315). Если исключить синонимический фразеологизм, то речь персонажа не будет такой выразительной, живой.

А.П. Чехов в своих произведениях пользуется приемом нанизывания синонимов – это один из распространенных способов употребления схожих по значению слов. Это последовательное употребление ряда синонимов близких по значению, действию, характеристике: *«Ей каждый день нужно было очаровывать, пленять, сводить с ума»* («Ариадна», С. IX, 127). Здесь синонимы играют усилительно-уточняющую роль. Таким образом, автор хочет подчеркнуть большое значение

того, что он говорит, изображая разнообразие и множество выражений того или иного признака, действия.

Обобщая сказанное, можно сделать вывод, что парадигма исследований творчества А.П. Чехова позволяет всесторонне рассматривать образы из произведений и делать это разнопланово. Синонимические ряды не только составляют специфику отображения черт лица или характера персонажа, его действий, предметов, которые его окружают, но и создают ярко-выраженный ритмический рисунок произведений. Ритмический рисунок, то замедляясь, благодаря чеканности в перечислении синонимических конструкций обращает особое внимание на данные лексемы, то ускоряясь, создает динамику всего синтаксиса. Помимо этого, синонимы выполняют свою прямую лексическую функцию разнообразия подобранных перечислений, тем самым делая рассказы интереснее и с точки зрения лингвиста, и с точки зрения простого читателя.

Литература

1. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова – Л: Изд-во ЛГУ, 1987.
2. Розенталь Д.Э. Современный русский язык / Д.Э. Розенталь, И.Б. Голуб, М.А. Теленкова. – М., 2002.
3. Современный русский язык: Учеб. для студ. вузов, обучающихся по спец. «Филологи» / П.А. Лекант, Е.И. Диброва, Л.Л. Касаткина и др.; под ред. П.А. Леканта. – 3-е изд., стереотип. – М., 2002.

ПРИРОДА СМЕШНОГО В ПРОЗЕ ЧЕХОВА

Хассан Алаалдин А.Дж.
(Палестина)

Научный руководитель:
канд. пед. наук, доцент
А.А. Евсенкова

Чехов вошел в литературу пародиями и юмористическими рассказами – весело, но нельзя сказать, чтобы легко. Он начал публиковаться на страницах журналов, которым нужны были, в первую очередь, рассказы-миниатюры, рассказы-«сценки», рассчитанные на быстрый комический эффект. Чеховские юмористические рассказы напоминают съёмки из реальной жизни.

Автор рассказов «Палата №6», «Дама с собачкой», стремится к краткости, к точному повествованию. Краткость Чехова и умение в нескольких словах сказать о многом являются его отличительной особенностью, его талантом. Краткости

форм Чехов достигает за счет небольшого количества персонажей. В его произведениях действует два-три лица. Когда тема и сюжет требует нескольких персонажей, Чехов обычно выбирает центральное лицо, которое и рисует подробно, а остальных героев как бы разбрасывает по фону.

Случай в театре («Смерть чиновника»), встреча на вокзале («Толстый и тонкий»), беседа в вагоне поезда («Загадочная натура»), разговор за обеденным столом («Торжество победителя») – вот типичные для Чехова-юмориста ситуации. В них он описывает обычную жизнь, самые элементарные бытовые ситуации, которые можно увидеть каждый день, и, которые мы часто не замечаем. А типичный чеховский персонаж – это человек из толпы, один из многих. Смех он вызывает не какими-то странностями, а наоборот, поступками характерными для человека. Эти поступки: взяточничество, чревоугодие, амбиции «маленького человека», лстливость, – иногда доходят до крайности, и вызывают не только смех, а отвращение.

Когда Чехов хочет указать на бездушие героя, он придаёт ему свойства марионетки, и в юмористическом рассказе возникают признаки сатиры. Такой герой живет только своими представлениями, которые мешают ему чувствовать, мыслить. Привычка прислуживаться, доведенная до крайности у таких людей, может стать опасной; так возникает фигура добровольного шпиона и доносчика («Унтер Пришибеев»). Унтер является карикатурой на человека, его труд не оплачивается полицией, он живёт с мыслью, как бы чего плохого не случилось. Как бы себя жители не вели, он найдет повод арестовать их. Он портит жизнь не себе, а другим – и этим страшен. Но по иронии судьбы человек, защищающий закон, законом же и наказывается. В этом и есть своеобразие чеховской сатиры, острой, но не злой. В конечном итоге Пришибеев не столько страшен, сколько смешон. В нём, как в кривом зеркале, уродливо отразилась самая суть полицейско-бюрократического режима, то, как относятся к своей работе служащие: они тратят время на незначительные дела, забывая о важном. Только Чехов смог создать такую разностороннюю и вместе с тем целостную картину обыкновенного человека. То, что произошло с Пришибеевым типичный, но не распространенный сюжет. Чаще, как видно из других чеховских произведений, страх перед властью и сильными этого мира заставляет человека приспособливаться к обстановке. Так родился тип хамелеона – одно из художественных открытий Чехова-юмориста.

Очень важную роль в рассказе Чехова играет диалог. Он и двигает действие. Портреты героев даются обычно только несколькими словами. Часто то, что входит у читателя в привычное понятие о портрете (глаза героя, цвет волос и т.д.), у Чехова совершенно отсутствует.

Чехов старается писать языком простым и лёгким для нас, понятным любому читателю. Простота языка – результат огромной, напряженной работы автора. Это раскрывает сам Чехов, говоря: «Искусство писать, состоит, собственно, в искусстве вычёркивать плохо написанное». С другой стороны, Чехов стремится к созданию новых форм. Его сравнения и метафоры всегда новые, неожиданные. Он может обратить

внимание на какую-то новую сторону предмета, известную всем, но подмеченную лишь особым зрением художника. Язык Чехова очень богатый, он свободно владеет профессиональным жаргоном, и читатель безошибочно узнаёт по языку профессию и социальное положение персонажа рассказа: солдата, моряка, монаха или врача.

Вообще, персонажи чеховских юмористических рассказов отлично запоминаются, а некоторые, вроде Червякова и Пришибеева, настолько реальны, что, кажется, прочно вошли в нашу жизнь. Говорят, что литературное произведение становится бессмертным, когда проходит испытание временем. Мне кажется, Чехов это испытание прошёл. Его произведения до сих пор читают с большим интересом, а его герои напоминают нам людей, с которыми мы как будто встретились вчера.

Литература

1. А.П. Чехов в воспоминаниях современников/ подгот. текста и примеч. Н.И. Гитович, И.В. Федорова; предисл. А. К. Котова. – М.: Гослитиздат, 1960. – 834 с.
2. *Афанасьев Э.С.* Постклассический реализм А.П. Чехова / Феномен художественности: от Пушкина до Чехова. – М., 2010.
3. *Есин Б.И.* Положительный герой в публицистике А. П. Чехова // Вестник МГУ. Сер. Журналистика. – 2009. – № 5. – С. 207–211.
4. *Звиняцковский В.* Миф Чехова и миф о Чехове: лекция по чеховедению // Нева. – 2009. – № 12. – С. 122–146.
5. *Чудаков А.* Юмористика 1880-х годов и поэтика Чехова // Вопросы литературы. – 1986. – № 8. – С. 153–169.

ОБРАЗ НИНЫ ЗАРЕЧНОЙ В СИСТЕМЕ ПЕРСОНАЖЕЙ ПЬЕСЫ «ЧАЙКА»

Н.А. Хренова
(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:
д-р филол. наук, проф.
Зотов С.Н.

Нина Заречная является одним из центральных персонажей в пьесе «Чайка». Она становится центром любовных линий, своеобразным «двигателем» интриги. Как известно, инженерю (Нина Заречная) влюблена в молодого писателя (Треплева), но эта ложная влюбленность возникла на почве искусства, ею движет желание играть свою роль, несмотря на то, что сути пьесы героиня не понимает и Константин ей не нравится.

По словам Н.А. Шалимовой, «странная» пьеса о Мировой Душе; атмосфера богемы с не менее странной откровенностью чувств и признаний; «романы в жизни» и «романы жизни», превращаемые в материал для литературных сюжетов; сумрачное декадентство Треплева; капризы знаменитой артистки Аркадиной; известный писатель, «любимец публики» Тригорин и записная книжка в его руках – все это влечет Нину, волнует ее воображение, заставляет мечтать о славе, возбуждает надежды на иную, высокую и страстную жизнь» [Шалимова 1977: электрон. версия].

Нея Марковна Зоркая в своей статье «Чайка» Чехова: дилетантка или образ мировой драмы?» характеризует Нину схожим образом. Она утверждает, что героиня занимает околотеатральное и окололитературное маргинальное положение. «Нина, девушка из провинциального имения, мечтает о славе, о театре, восторженно рассуждает о «наслаждении творчества», которое выше всех других наслаждений. Для нее Тригорин, известный писатель – существо иного, высшего ранга, нежели безвестный Треплев» [Зоркая 2016: электрон. версия].

Заречная находится в центре внимания, составляет композиционный центр, вокруг которого формируются своеобразные оппозиции: Аркадина – Тригорин, Аркадина – Треплев, Треплев – Маша, Маша – Медведенко. Её образ возникает в так называемом стереоскопическом изображении: с одной стороны, она характеризуется отношением к ней многих других персонажей, с которыми взаимодействует или соотносится композиционно, а с другой – образ Нины складывается из её поступков, монологов, мечтаний.

Рассмотрим этот образ с позиций других персонажей. Впервые Нина появляется в экспозиции пьесы и первым с ней ведёт диалог Треплев. Незадолго до появления героини мы узнаём о чувствах Треплева, который поверяет их Сорину: «Я слышу шаги... *(Обнимает дядю.)* Я без нее жить не могу... Даже звук ее шагов прекрасен... Я счастлив безумно. *(Быстро идет навстречу Нине Заречной, которая входит.)* Волшебница, мечта моя...» (С. XIII, 4). И действительно, Заречная так околдовала Треплева, что тот готов совершить «подвиг» – всю ночь стоять в саду и смотреть на окно Нины. Чего нельзя сказать о Заречной. Несмотря на то, что её тянет в имение Сорина, невзирая на запреты отца, она сбегает в «богему» и влечёт её туда отнюдь не любовь к Константину, её влечёт (неясная, может, невысказанная) мечта о славе, мечта быть признанной, как Аркадина, как Тригорин. Нина видит своё будущее тусклым, унылым и безрадостным, если хоть ненадолго останется в родительском доме. Она не понимает «новых форм» Треплева, не готова к будущему с ним, только стремление к изящному, жажда таланта и успеха, преклонения толпы и славы, вот чего хочет и к чему стремится героиня. Только появившись в пьесе, она сравнивает Тригорина и Треплева (старые и новые формы) и предпочтение отдаёт первому:

Н и н а . Какие у него чудесные рассказы!

Т р е п л е в *(холодно)*. Не знаю, не читал.

Н и н а . В вашей пьесе трудно играть. В ней нет живых лиц.

Т р е п л е в . Живые лица! Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах.

Н и н а . В вашей пьесе мало действия, одна только читка. И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь... (С. XIII, 5).

Из слов Заречной становится ясно, к чему и к кому она тяготеет: пьеса Треплева отвергается, на смену ей приходит тригоринская беллетристика, вместо нового изображения жизни – «жизни в мечтах» предпочитает литературу в духе реалистической прозы с её чувственностью.

Нина, практически отстраненная от семьи, стремится играть, стремится к искусству, стремится уйти от грубой реальности жизни в искусственный мир сцены. На это указывает и расположение ее имени и импровизированной сцены, возле которой разворачиваются все события – они находятся на противоположных берегах озера. «Выходит, она идет оттуда, где есть лишь простая без искусства жизнь, и идет туда, где есть жизнь искусства (жизнь в искусстве), которую олицетворяет Аркадина». [Трухтин 2008: электрон. версия]. Отношение Заречной к искусству сильнее «проявляется» с личным знакомством с Тригоринным. Это довольно резкий поворот: Аркадина и Тригорин – это олицетворенный успех, желанное для Нины достижение. Так начинается её новая жизнь. Здесь нужно отметить двойственность: она не циничная карьеристка, а одновременно – восторженная девушка, с искренними побуждениями, но, видимо, неглубокая в своем понимании людей и искусства и собственных стремлений. Тригорин и Аркадина, конечно, принадлежат к светскому кругу лиц, она путает этот круг и высокое служение в искусстве. Примитивное представление. Стремление стать такой же заслоняет для нее вопрос о собственной состоятельности на поприще актрисы.

Во втором действии Сорин по велению Аркадиной читает следующий отрывок: «И, разумеется, для светских людей баловать романистов и привлекать их к себе так же опасно, как лабазнику воспитывать крыс в своих амбарах... Итак, когда женщина избрала писателя, которого она желает заполнить, она осаждает его посредством комплиментов, любезностей и угождений...» После этого Аркадина утверждает, что такое может быть только у французов, но не у нас: «...У нас женщина обыкновенно, прежде чем заполнить писателя, сама уже влюблена по уши, сделайте милость. Недалеко ходить, взять хоть меня и Тригорина...» (С. XIII, 22). Сразу же после этого монолога появляется Нина, как будто это о ней говорили персонажи за чтением Мопассана, психологическое мастерство которого Чехов высоко ценил. Автор не случайно вводит героиню именно в этот момент. Нина здесь показана не милой и наивной, как было сказано ранее, а наоборот, раскованной и откровенной: желая «заполнить» Тригорина, она не только влюбляется в него «по уши», но и делает ему комплименты, что с нравственной стороны компрометирует девушку, но её это, очевидно, не смущает.

В основе пьесы лежат отношения четырёх персонажей – Аркадиной, Тригорина, Треплева и Нины Заречной. Обе женщины – актрисы, оба мужчины – писатели, и их профессиональное соперничество очевидно, особенно в случае Треплева и Тригорина. При этом Тригорин и Треплев – соперники в любви к Заречной, Аркадина и Заречная – соперницы в любви к Тригорину. В то же время возникает своего рода творческая оппозиция Аркадина, Тригорин – Треплев, Заречная. Эта оппозиция возникла на почве искусства. Аркадина и Тригорин – очевидно одарённые, успешные и профессионально состоявшиеся люди, но состоявшиеся в определённых и понятных рамках.

Треплев же и Заречная, исходя из оценок окружающих и их самих, только на пути творческих открытий. Как выяснится в последствии, этих открытий не произойдёт: у неё, по мнению Треплева, нет подлинного таланта, Косте, напротив, его талант, эстетическая, художническая проницательность помогают понять, что и он ничего не достиг, невзирая на публикации в журналах.

Если рассматривать этих персонажей с точки зрения нравственно – психологического состояния, то превосходство, несомненно, на стороне младшей пары. Треплев предан Нине, Тригорин её предаёт. Фигура Нины контрастирует с самовлюблённой Аркадиной. Характер персонажей показывает спор Тригорина и Треплева. Он носит идеологический и эстетический характер. «Тригорин – внешне благополучный, но внутренне неуверенный в себе человек конца XIX века. Треплев – представитель новой, модернистской эпохи, тоже внутренне надломленный и обречённый на гибель. Напористая и притом сентиментальная Аркадина и хрупкая Нина воплощают господствующие женские типажи сменяющих друг друга эпох». [Шубинский: электрон. версия]. Аркадина и Заречная представляют своеобразную параллель контрастных характеров и судеб. Первая – «признанная актриса, привыкшая к поклонению, подлинный мастер сцены, с присущими этой среде человеческими недостатками (сосредоточена исключительно на себе и на своих успехах), но и с личностными, не вполне симпатичными чертами: скупа, держит сына “в черном теле”, отказывает ему в ничтожной материальной помощи, тщательно, продуманно выстраивает свои отношения с Тригориним» [Трухтин 2008: электрон. версия].

Пьеса начинается с встречи Треплева и Нины, финальная сцена тоже включает их диалог. Изменения в судьбе персонажей не привели к счастью. «Финальные положения окончательно замыкают смысл пьесы. Синтетический смысл пьесы открывается в конечном сопоставлении судьбы Треплева и Нины Заречной» [Шалюгин 2010: электрон. версия]. Их положение во всём аналогично: оба отвергнуты теми, кого они любят, оба хотели быть и сделали художниками, и оба уже знают тяжёлую сторону этой миссии, но Треплев, – подавленный личным страданием: безответная любовь и осознание своей творческой несостоятельности, несмотря на издание его произведений, – кончает самоубийством, Заречная остаётся жить. Смысл этого сопоставления определённо сформулирован словами

Нины: «Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле – всё равно, играем мы на сцене или пишем – главное не слава, не блеск, не то, о чём я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и, когда я думаю о своём призвании, то не боюсь жизни» (С. XIII, 59). Такой уверенности Треплев не имел. Константин искал жизнь в каких-то новых, символических, видимо, формах искусства, а перед ним настоящая драма Нины, но не социально-психологическая в духе реализма, а скорее нравственно-экзистенциальная. Нина в своей непосредственности и неспособности к «трезвой» рефлексии, к пониманию своего подлинного места в таком освещении является по-настоящему драматичным персонажем, т.е. подлинным предметом внимания писателя и драматурга [Зингерман 1979: 63]. Увлеченный новыми формами, Треплев оказался не в состоянии обрести актуальное содержание жизни и вместе с ним – собственную творческую силу.

Ивлева Т.Г. считает, что в пьесе Чехова персонажи играют свою роль неосознанно, принимают свою социальную маску за сущность (Шамраев, Медведенко). «Примечательно, что на протяжении всего действия пьесы эти персонажи не претерпевают ни малейшего изменения. Каждый из них, подобно константным героям итальянской комедии масок, остается верным своему амплу: невежественный и грубый управляющий, бедный, всеми обижаемый учитель, а затем – нелюбимый муж» [Ивлева 2001: 6]. Как известно, подавляющее большинство персонажей пьесы – это люди страдающие, в той или иной степени осознающие расхождение своей социальной маски и индивидуально-неповторимой сущности. Они стремятся преодолеть это противоречие, однако не самостоятельно, а посредством любви другого человека (к другому человеку), перекладывая именно на него ответственность за собственную внутреннюю дисгармонию: Треплев, любящий Нину, перекладывает свою дисгармонию на неё, Полина Андреевна – на Дорна, Маша страдает из-за Треплева, Нина Заречная, за исключением последнего действия пьесы, страдает из-за Тригорина.

«Общая идея» в пьесе потеряна, именно поэтому сложилась ситуация ментальной разорванности, разрозненности людей. Контакты нарушаются, каждый существует сам по себе, в одиночку, не способен к пониманию другого. Поэтому так особенно безнадежно здесь чувство любви: все любят, но все нелюбимы, и все несчастны. Нина не может ни понять, ни полюбить Треплева, он, в свою очередь, не замечает преданной, терпеливой любви Маши. Нина любит Тригорина, но тот бросает ее. Аркадина последним усилием воли удерживает Тригорина возле себя, но любви между ними давно нет. Полина Андреевна постоянно страдает от равнодушия Дорна, учитель Медведенко – от черствости Маши... Невозможность понять друг друга оборачивается равнодушием и черствостью, и даже предательством. Так, Нина Заречная бездушно предает Треплева, бросаясь вслед за Тригоиным в поисках «шумной славы». Вся пьеса проникнута томлением духа героев, тревогами взаимного непонимания, неразделенного чувства, всеобщей неудовлетворенностью. Герои пьесы по большому счету – люди безвольные, ленивые, безынициативные.

Таким образом, Нина Заречная, находясь в центре системы персонажей пьесы «Чайка», характеризуется ими же и, безусловно, через своё видение мира, через поступки, диалоги. Треплев характеризует её с позиции влюблённого, видит в ней «Мировую Душу», Аркадина с позиции эгоистичной и коварной сулит ей славу, а Тригорин покидает её. С точки зрения нравственно-психологической, о Нине можно сказать, что её характер двойственен: с одной стороны, она стремится к богемной жизни, к известности, к поклонению, а с другой стороны, назвать её только тщеславной и корыстной нельзя, т.к. путь к достижению своей цели она проходит не совсем осознанно.

Литература

1. Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. – М., 1979.
2. Зоркая Н. О пьесе Чехова Чайка. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2016-10-13/6_zorkaya.html.
3. Ивлева Т.Г. Список действующих лиц и система персонажей чеховской драмы Автор в драматургии А.П. Чехова. – Тверь, 2001.
4. Трухтин С. О пьесе Чехова Чайка. URL: <https://polka.academy/articles/570>.
5. Шалюгин Г. Сон Константина Треплева. URL: <https://magazines.gorky.media/volga/2000/2/dramy-chehova.html>.
6. Шубинский В. Антон Чехов Чайка. URL: https://studme.org/38378/literatura/problematika_osobennosti_arhitektoniki_pes_harakterologiya.
7. Шалимова Н. Нина Заречная. URL: www.a4format.ru.

Ша Ин Сянь

(Китай / Россия,

г. Ростов-на-Дону)

Научный руководитель:

д-р филол. наук,

профессор

Н.В. Изотова

ОСОБЕННОСТИ

ЭПИСТОЛЯРНОГО ТЕКСТА

В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ВАНЬКА»

Тема детства представлена в разных произведениях А.П. Чехова («Спать хочется», «Событие», «Степь», «Детвора», «Мальчишки» и др.) Один из рассказов, посвященных теме детства, – рассказ «Ванька», написанный в 1886 году и впервые опубликованный в «Петербургской газете» (1886, № 354 от 25 декабря) в разделе «Рождественские рассказы» за подписью А. Чехонте.

Мальчик Ванька Жуков, которому девять лет, вынужден находиться не дома. Его отправили в Москву в ученики к сапожнику, где ему живется очень тяжело. О жизни мальчика читатель узнает в том числе и из письма, которое мальчик пишет своему дедушке.

Письмо написано в ночь перед Рождеством. Мальчик пишет письмо тайно от людей, у которых он живет. Рассказ начинается с описания подготовки мальчика к написанию письма, затем приводится начало письма, в котором Ванька обращается к дедушке, поздравляет его с Рождеством. Читатель узнает имя и отчество дедушки и что у мальчика нет родителей.

«Милый дедушка, Константин Макарыч! – писал он. – И пишу тебе письмо. Поздравляю вас с Рождеством и желаю тебе всего от господа бога. Нету у меня ни отца, ни маменьки, только ты у меня один остался» («Ванька», С. V, с.478).

Таким образом, начало письма выдержано в правилах эпистолярного жанра: обращение к адресату, в котором есть прилагательное «милый». Прилагательное сразу информирует читателя о том, как мальчик относится к дедушке, поскольку слово «милый» обозначает по отношению к человеку «располагающий к себе, славный, хороший» [Большой толковый словарь русского языка 2004: 542].

В письме мальчик называет дедушку по имени и отчеству, но при этом обращается к нему также и на «ты», что свидетельствует одновременно и об уважении, и о близких отношениях с дедушкой. В самом начале письма уже есть та информация, которая направлена только на читателя, поскольку семейное положение мальчика дедушке известно, но это воспоминание мальчика приводится в самом начале письма.

После воспоминания о родителях письмо в тексте рассказа прерывается, поскольку мальчик предается воспоминаниям о жизни с дедушкой у господ, у которых дедушка служил ночным сторожем.

Всё письмо согласно текстовому абзацному членению делится на шесть частей в рассказе. Вторая часть письма, которую пишет мальчик после приятных воспоминаний о своей прежней жизни, начинается с описания новой жизни мальчика и вводится союзом «а», который во всем тексте письма встречается 10 раз, вводя новое предложение. Так вводятся предложения в устной речи, Мальчик вспоминает и описывает сложные моменты своей жизни, он вроде бы рассказывает их дедушке.

«А вчерась мне была выволочка... А еды нету никакой... А спать мне велят в сенях... Милый дедушка, сделай божескую милость, возьми меня отсюда домой, на деревню, нету никакой моей возможности... Кланяюсь тебе в ножки и буду вечно бога молить, увези меня отсюда, а то помру...» («Ванька», С. V, с.479).

Вторая часть письма после описания тяжелой жизни в учениках заканчивается просьбой, что логично вытекает из описанных событий. После окончания второй части автор представляет реакцию мальчика на содержание своего письма,

мальчик расстроился и «всхлипнул», т.е. начал «судорожно вздыхать при плаче» [Большой толковый словарь русского языка 2004: 162].

В третьей части мальчик обещает дедушке, что будет ему помогать и делать всё, то тот скажет, и никому не даст его обидеть. Ванька объясняет, почему он не может сам сбежать (у него нет сапог). В четвертой части мальчик делится своими впечатлениями о Москве. Эти впечатления очень яркие, в них описано то новое, чего не видел Ванька в деревне, или то, что по-другому представлено в городе. Пятая часть письма связана с воспоминаниями мальчика о господской ёлке. Он просит дедушку взять ему гостинец, он уверен, что барыня не откажет.

«Милый дедушка, а когда у господ будет елка с гостинцами, возьми мне золоченый орех и в зеленый сундучок спрячь. Попроси у барышни, Ольги Игнатьевны, скажи, для Ваньки» («Ванька», С. V, с.480).

В тексте рассказа письмо прерывается воспоминаниями Ваньки о праздновании в господском доме Нового года и Рождества и о подготовке к этим праздникам.

Последняя, пятая часть письма, содержит мольбу мальчика, он просит дедушку приехать и забрать его из Москвы. Мальчик вновь приводит причины, почему он этого хочет, напоминает, что он сирота, что его бьют, что жить так дальше невозможно. Затем вспоминает опять некоторые детали своей жизни, что подчеркивает, как он тепло относится ко всем людям, с кем он жил прежде. Последняя часть письма начинается словами: «Приезжай, милый дедушка», а заканчивается: «Остаюсь твой внук Иван Жуков, милый дедушка приезжай» («Ванька», С. V, с.481).

Попросив дедушку приехать в Москву и забрать его из дома Аляхина, мальчик пишет на конверте адрес: «На деревню дедушке, Константину Макаровичу». Ночью он видит во сне, как Константин Макарович, сидя на печи, читает письмо кухаркам.

Письмо мальчика имеет структуру, в которой есть начало и конец, обычные для эпистолярного жанра. Основные части письма посвящены описанию жизни мальчика у хозяев и новым впечатлениям о жизни большого города. Письмо мальчика и его воспоминания о прежней жизни представляют читателю всю жизнь девятилетнего ребенка, делящуюся на две части, которые можно обозначить как счастливую и несчастливую. Попытка вернуться к прежней, счастливой жизни, вряд ли осуществится, так как адресат не сможет получить письмо с адресом «На деревню дедушке Константину Макарычу».

Литература

1. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: «Норинт», 2004. – 1536 с.
2. Ронгинская Е.М. «Ванька» // А.П. Чехов. Энциклопедия /сост. и науч. ред. В.Б. Катаев. –М.: Просвещение, 2011. С. 70–71.

**ОСОБЕННОСТИ ДИАЛОГИЧЕСКОГО
ОБЩЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА С ЖИВОТНЫМИ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА****Шэнь Ина**(Китай / Россия,
г. Ростов-на-Дону)*Научный руководитель:*

д-р филол. наук,

профессор

Н.В. Изотова

В жизни диалогическое общение – это общение в первую очередь между людьми, поскольку именно человек владеет языком и умеет вести диалог. Но в жизни люди часто разговаривают не только между собой, но и с животными, которые живут рядом с ними. Обычно это домашние животные. В лингвистике обращается внимание на общение человека с животным [Ермакова 1988; Ермакова 1998].

В произведениях А.П. Чехова есть персонажи-животные, которые сопровождают людей и с которыми персонажи-люди разговаривают.

Самым близким к человеку животным является собака. Именно она чаще всего сопровождает человека, и именно с ней человек чаще всего разговаривает. Например, в рассказе «Огни» персонаж общается с дворовым псом Азоркой. Собака представлена в рассказе как мыслящее и думающее существо, понимающее человека. В авторской речи он характеризуется положительно, его мысли вводятся словами «как будто хотел сказать». Таким образом читателю становится понятно, что это животное, которое понимает человека: «Кругом не было ни души. Дурак Азорка, черный дворовый пес, желая, вероятно, извиниться перед нами за свой напрасный лай, несмело подошел к нам и завилял хвостом. Инженер нагнулся и потрогал его между ушей.

– Что ж ты, тварь, понапрасну лаешь? – сказал он тоном, каким добродушные люди разговаривают с детьми и собаками. – Нехороший сон увидел, что ли? Вот, доктор, рекомендую вашему вниманию, – сказал он, обращаясь ко мне, – удивительно нервный субъект! Можете себе представить, не выносит одиночества, видит всегда страшные сны и страдает кошмарами, а когда прикрикнешь на него, то с ним делается что-то вроде истерики.

– Да, деликатный пес... – подтвердил студент.

Азорка, должно быть, понял, что разговор идет о нем; он поднял морду и жалобно заскулил, как будто хотел сказать: «Да, временами я невыносимо страдаю, но вы, пожалуйста, извините» («Огни», С. VII, 105).

В рассказе «Каштанка» собака ведёт себя с человеком как животное, она не владеет языком, но она по-своему общается с человеком, то есть отвечает человеку определенными звуками и действиями, которые представлены автором глаголами «визжать», «лизнуть», «скулить»: «Каштанка взвизгнула, лизнула незнакомцу руку и заскулила еще жалостнее». Эти действия и звуки Каштанки

связаны с общением с человеком, который ее нечаянно ушиб ногой: «О бедная, бедная, не сердись,...виноват», «должно быть, ты потерялась». Каштанка чувствует тон человека и реагирует на него. Затем в рассказе собака представлена как думающее существо, осмысляющее свою жизнь: «Так как Каштанка взвизгнула и попала ему под ноги, то он не мог не обратить на нее внимания. Он нагнулся к ней и спросил:

– Псина, ты откуда? Я тебя ушиб? О бедная, бедная... Ну, не сердись, не сердись... Виноват.

Каштанка поглядела на незнакомца сквозь снежинки, нависшие на ресницы, и увидела перед собой коротенького и толстенького человечка с бритым пухлым лицом, в цилиндре и в шубе нараспашку.

– Что же ты скулишь? – продолжал он, сбивая пальцем с ее спины снег. – Где твой хозяин? Должно быть, ты потерялась? Ах, бедный песик! Что же мы будем делать?

Уловив в голосе незнакомца теплую, душевную нотку, Каштанка лизнула ему руку и заскулила еще жалостнее.

– А ты хорошая, смешная! – сказал незнакомец. – Совсем лисица! Ну что ж, делать нечего, пойдем со мной! Может быть ты и сгодишься на что-нибудь...» («Каштанка», С. VI, 432–433).

В рассказе «Разговор человека с собакой» собака вступает с человеком в свой диалог: человек разговаривает с ней, собака же ему отвечает рычанием, лаем. Это передано в рассказе звукоподражательными словами: «– Rrrr...», «Гав!... Авав!». Человек был пьян, он не понял реакции собаки и продолжал с ней разговаривать, но когда он приблизился к ней, собака отреагировала агрессивно, что стало понятно из реплики человека: «Аааа... ты кусаться?»

Иногда человеку нужно кому-то рассказать о чем-то. Важным для человека является сам процесс говорения, произнесения своих мыслей в присутствии живого существа. В рассказе А.П. Чехова «Тоска» у извозчика Ионы умер сын. Он пытался поделиться своим горем с людьми, но всем было некогда. Его никто не выслушал. Тогда он поделился своими мыслями с лошадью и рассказал ей о потере сына: «– Жуешь? – спрашивает Иона свою лошадь, видя ее блестящие глаза. – Ну, жуй, жуй... Коли на овес невыездили, сено есть будем...Да... Стар уж стал я ездить... Сыну бы ездить, а не мне... То настоящий извозчик был... Жить бы только...

Иона молчит некоторое время и продолжает:

– Так-то, брат, кобылочка... Нету Кузьмы Ионыча... Приказал долго жить... Взял и помер зря... Таперя, скажем, у тебя жеребеночек, и ты этому жеребеночку родная мать... И вдруг, скажем, этот самый жеребеночек приказал долго жить... Ведь жалко?

Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина... Иона увлекается и рассказывает ей все...» («Тоска», С. IV, 330).

Таким образом, общение человека с животными в рассказах А.П. Чехова происходит по-разному. Человек часто разговаривает с животными, и читатель узнает о разной реакции животного. Животное может быть представлено как думающее существо, ему приписываются мысли, он вроде бы «понимает» слова человека и реагирует на них. Животное может реагировать на слова только свойственными ему звуками, что передает общение человека с животными, похожее на естественное общение. Животное может только слушать, но человеку это необходимо для того, чтобы кому-то передать свои размышления, потому что в мире людей ему некому это рассказать.

Литература

1. *Ермакова О.П.* Разговоры с животными (лингво-психологические заметки) // Разновидности городской устной речи. – М.: Наука, 1988. С. 240-247.
2. *Ермакова О.П.* Речевой портрет собаки // Лики языка. – М.: Наследие. 1998. С. 94-103.

РАЗДЕЛ IV

А.П. ЧЕХОВ ГЛАЗАМИ УЧАЩИХСЯ КОЛЛЕДЖЕЙ И ШКОЛ

**А.А. Александрова,
О.В. Геленко**

(Россия, г. Зерноград)
Научный руководитель:
преподаватель
проф. цикла высшей
квалификационной
категории
Т.В. Лантратова

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТЕОРИИ РЕЧЕВЫХ АКТОВ В ТЕОРИИ ЯЗЫКОВЫХ РЕГИСТРОВ И ИХ РАЗНОВИДНОСТЕЙ НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.П. ЧЕХОВА «ШУТОЧКА»

В центре коммуникативной концепции языка – человек как субъект речевой деятельности, социального общения, как лицо, воспринимающее и осмысляющее мир. Один из основных инструментов коммуникативной грамматики – выявление позиции говорящего в отборе речевых ресурсов и организации текста. Этой позицией определяются различия коммуникативных типов текста, речи, типов предложений, функциональные характеристики языковых средств разных уровней. Модели текстов (монологические и диалогические речевые акты) можно распределить по двум принципам:

- по характеру признаков действительности (динамика повествования и статика описания);
- по степени абстрагирования говорящего от действительности в виде коммуникативных типов речи или речевых регистров. Речевые регистры, как они понимаются в языкознании, ориентируют на определённые языковые выражения речевого замысла говорящего:

репродуктивный – на форму настоящего времени глагола;

информативный – на форму прошедшего времени;

генеративный – настоящего постоянного времени;

волеуказательный – повелительного наклонения;

реактивно-эмотивный – на употребление частиц, междометий, эмотивных предложений.

Пять коммуникативных типов речи обнаруживают в интенциях говорящего разные виды его отношения к внеязыковой действительности, в том числе и к адресату речи, партнёру по речевому акту.

Таким образом, можно сделать вывод, что восприятие и текстовое представление говорящим событий и значений о мире определяется, во-первых, системой языковых и речевых средств, находящихся в его распоряжении и, во-вторых, его пространственно-временной позицией по отношению к сообщаемому и речевыми интенциями, что поддаётся непротиворечивому упорядочиванию в рамках намеченных коммуникативных типов (регистров) речи.

Коммуникативные типы, или регистры, речи определены как понятие, абстрагированное от множества предикативных единиц или их объединений, употреблённых в однородных по общественно-коммуникативному назначению контекстах, сопоставленных и противопоставленных по совокупности следующих признаков. Прежде всего, это:

- а) характер отображаемой в речи действительности (динамика действия, процесса противостоит статике качества, отношения);
- б) пространственно-временная дистанцированность позиции говорящего или персонажа-наблюдателя и – соответственно – способ восприятия, сенсорный или ментальный (конкретно – единичные, референтные предметы, действия, явления противостоят обобщённым, нереферентным);
- в) коммуникативные интенции говорящего (сообщение, волеизъявление, реакция на речевую ситуацию).

Создаваемые взаимодействием функционального и структурно-семантического планов, коммуникативные регистры реализуются в конкретных высказываниях, текстах или их фрагментах, блоках. Противопоставленность регистров получает выражение в наборе языковых характеристик регистровых блоков.

В художественной прозе изобразительно-повествовательный регистр служит обычно основным средством развития сюжетной линии, сообщения о действиях и активных состояниях (проявлениях состояний) создают первый план текста; описательно-повествовательный регистр создаёт второй план, или фон, сообщений о свойствах, качествах, пассивных состояниях.

В качестве примера этого регистра приведём рассказ А.П. Чехова «Шутка»:

*«Я сажая ее, бледную, дрожащую, в санки, **обхватываю** рукой и вместе с нею **низвергаюсь** в бездну.*

*Рассекаемый воздух **бьет** в лицо, **ревет**, **свистит** в ушах, рвет, больно **щиплет** от злости, **хочет сорвать** с плеч голову.*

*От напора ветра нет сил дышать. Кажется, сам дьявол **обхватил** нас лапами и с ревом **тащит** в ад.*

*Немного погодя она **приходит в себя** и уже вопросительно **заглядывает** мне в глаза: я ли сказал те четыре слова, или же они только послышались ей в шуме вихря? А я **стою** возле нее, **курю** и внимательно **рассматриваю** свою перчатку.*

*Наденька нетерпеливо, грустно, проникающим взглядом **заглядывает** мне в лицо, **отвечает невпопад**, **ждет**, не заговорю ли я.*

Когда санки останавливаются, Наденька **окидывает** взглядом гору, по которой мы только что катили, потом долго **всматривается** в мое лицо, **вслушивается** в мой голос, равнодушный и бесстрастный, и вся, вся, даже муфта и башлык ее, вся ее фигурка выражают крайнее недоумение.

Эта неизвестность **беспокоит** ее, **выводит из терпения**. Бедная девочка **не отвечает** на вопросы, **хмурится, готова заплакать**.

Ей “нравится” это катанье, а между тем, садясь в санки, она, как и в те разы, бледна, **еле дышит от страха, дрожит**.

Мы спускаемся в третий раз, и я вижу, как она **смотрит** мне в лицо, **следит** за моими губами. Но **я прикладываю** к губам платок, **кашляю и**, когда достигаем середины горы, **успеваю вымолвить...**»

Изобразительные кадры в тексте – троекратный спуск героя с Наденькой на санках с горы – сменяются генеративным регистром, обобщённо, в отвлечении от конкретной длительности действий, суммирующим происходящее: «Правда, лететь с горы по-прежнему страшно, но теперь уже страх и опасность придают особое очарование словам о любви, словам, которые по-прежнему **составляют** загадку и **томят** душу».

Эпилог рассказа содержит сообщение репродуктивного регистра о теперешнем, по отношению ко времени повествования, состоянии Наденьки и морализующе-оценочное рассуждение рассказчика: «**Она вскрикивает, улыбается во всё лицо и протягивает навстречу ветру руки, радостная, счастливая, такая красивая**».

По приведённым фрагментам текста можно судить о вариативности объёма речевой единицы, представляющей тот или иной регистр. Принадлежность предложения к одному из пяти коммуникативных регистров характеризует коммуникативную функцию данного типа предложения, или, иначе, определяет тип коммуникативного действия, которому оно служит в тексте.

Таким образом, философская теория речевых актов, рассматривающая речь как одну из основных составляющих деятельности стороны социального существования человека, является тем фактором, без которого в настоящее время не мыслится, по существу, ни одно из современных лингвистических направлений – в частности – ни когнитивный, ни прагматический, ни лингвокультурологический, ни социолингвистический аспекты исследования языковых единиц.

Литература

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов: изд. 4-е, стереотип. – М., 2007.
2. Гаврилова Г.Ф. Переходные конструкции в синтаксисе сложного предложения и их системные отношения: уч. пос. к спецкурсу. – Ростов н/Д, 1985.
3. Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса: изд. 2-е, стереотип. – М., 2001.
4. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. Ярцева В.Н. – М., 1990.

5. *Кобзева И.М.* Теория речевых актов как один из вариантов теории речевой деятельности / Теория речевых актов. Серия: Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1986. – Т. 17. – С. 7–22.
6. *Елисеева И.А.* Типы речевых актов и речевых регистров: реферат.
7. *Философский энциклопедический словарь.* – М., 1983.

ОБРАЗЫ ГЕРОЕВ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ВЕДЬМА»

П.С. Бочарова

(Россия, г. Таганрог)

Научный руководитель:
учитель русского языка
и литературы

П.И. Лужбина

Антон Павлович Чехов – по-настоящему великий писатель. Его произведения всегда были интересны школьникам, студентам, ученым-литературоведам. Каждый его рассказ увлекает оригинальным сюжетом, глубиной и сложностью образов героев, многогранностью мотивов. Произведения Антона Павловича Чехова – это бесконечный поток вопросов, на которые всегда интересно искать ответы; это ребус, который не так-то просто разгадать.

В рассказе «Ведьма», написанном в 1886 г., действие разворачивается в церковной сторожке, где живут дьячок Савелий Гыкин и его жена Раиса Ниловна. В один из дней, когда на улице разгулялась вьюга, Савелий заподозрил, что жена его на самом деле ведьма.

Для того чтобы раскрыть образ дьячихи и определить, каковы идея и конфликт произведения, обратимся к значению слова «ведьма».

Слово «ведьма» пришло из старославянского языка, так называли женщин «тех, что обладают ведовством, знанием». У славян одним из главных умений ведьм считалась способность руководить погодой. [Гуревич 2003: 62]. Именно поэтому Савелий Гыкин и заподозрил жену: «он знал, или, по крайней мере, догадывался, к чему клонила вся эта возня за окном и чьих рук было это дело» (С. IV, 373).

В отличие от европейской культуры, в славянской отсутствовали демонологические представления о ведьмах. Исследователь В.Б. Антонович утверждает, что, «допуская возможность волшебного таинственного влияния на бытовые, повседневные обстоятельства жизни, отсутствовала взаимосвязь этих влияний со злым духом; демонология не только не была развита как стройно упорядоченная система представлений, но и до конца XVIII в. совсем не существовала в народном воображении» [Антонович 1905: 52].

Таким образом, можно сделать следующий вывод. Савелий считал, что Раиса Ниловна обладает знаниями, которые не постижимы для обычного человека, она познала тайны мира и природы. И, опираясь на особенности культурного восприятия славян, мы можем утверждать, что дьячок вовсе не считал ее «ведовство» греховным и противоречащим религиозному обучению.

Действие рассказа происходит в сторожке около церкви, которая «врезалась в ограду», вдали от всего остального мира, в поле. На улице разыгралась метель. И снега сыплется с неба столько, что ничего вокруг не видно, герои отрезаны от окружающего мира, для них автор создает иную реальность. Это другой мир вне времени.

Церковная сторожка для Раисы Ниловны будто «клетка», в которой она пребывает всю свою жизнь, она никогда не покидала этих стен: отец, уйдя в отставку, нашел ей дьячка в мужья, чтоб «место за ней осталось». Героиня не знает другого мира. Ее жизнь похожа на бесконечный сон: «руки ее быстро двигались, все же тело, выражение глаз, брови, жирные губы, белая шея замерли, погруженные в однообразную, механическую работу и, казалось, спали». Она прекрасна, молода, но ее взгляд потух, она будто мертва и больше ничего не чувствует: «ни желаний, ни грусти, ни радости... так ничего не выражает красивый фонтан, когда он не бьет» (С. IV, 376).

Неслучайно переломным моментом рассказа становится метель. Об образе метели в своих работах говорят И. И. Аркин, М. Павлов, Г. Ребель, А. Зорин, М. Гернинзон. Метель в русской литературе ассоциируется с игрой бесов, предсказанием, одиночеством.

Раиса не замечала ничего вокруг и пребывала в состоянии сна-смерти до тех пор, пока в сторожке не появился почтальон, который сбился с дороги в непогоду.

Савелий Гыкин противопоставляется образу почтальона. Дьячок худой, сморщенный, ленивый, в нем нет жизни, он называет жену «ведьмой», так как боится, что она поймет все и попытается прервать эту «пытку», вырвется из «тюрьмы». Образ почтальона, в свою очередь, олицетворяет жизнь: «это был молодой белокурый почтальон... грудь у него была широкая, могучая, руки красивые, тонкие, а мускулистые, стройные ноги были гораздо красивее...» (С. IV, 380). После встречи с ним, Раиса Ниловна пробуждается ото сна, она впервые видит такого человека, полного сил и жизни. И теперь внутри нее разгораются чувства, страсть, злоба. Героиня осознает, что сторожка – это ее клетка.

Но могла ли Раиса Ниловна вырваться из этого плена? Для того чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к сцене появления почтальона и ямщика. Рассказчик уделяет особое внимание сабле, которая висит на ремне ямщика, которая «похожа фасоном на тот длинный плоский меч, с каким рисуется на лубочных картинках Юдифь у ложа Олоферна» (С. IV, 380).

Юдифь – персонаж ветхозаветной книги, еврейская вдова, спасшая свой город от нашествия ассирийцев. После того, как войска ассирийцев осадили её родной город, она нарядилась и отправилась в лагерь врагов, где привлекла внимание пол-

ководца Олоферна. Когда он напился и заснул, она отрубила ему голову и принесла её в родной город, который таким образом оказался спасён [Добыкин 2012: 23].

Автор сравнивает Раису Ниловну с Юдифью, указывая, что она может освободиться от пленения ее дьячком, спасти себя, вырваться из этого иного, мертвого мира. Однако героиня осознанно приносит себя в жертву, ее «пытка продолжилась».

Чтобы понять психологию персонажей, обратимся к значению имени.

В литературоведении существует целая область поэтико-антропонимических исследований, согласно которым имя персонажа, героя и человека вообще имеет очень важное значение для раскрытия его характера, объяснения его поступков и жизненного пути.

Имя является одним из средств создания образа, которое помогает представить воплощенный автором характер, картину окружающего, предмет, которому оно дано, действие, переживание в их своеобразии.

А.В. Суперанская в своих трудах пишет о том, что «имя для персонажа, как термин для науки». Для того, чтобы понять психологию героя, необходимо обратиться к ономастике, науке, изучающей значение имени [Суперанская 1973: 367].

Раиса – имя, образованное от древнегреческого, означающее «беспечный, легкомысленный». В христианском именослове имя соотносится со святой мученицей Раисой Александрийской, которая добровольно отдала себя в плен с другими мужчинами и женщинами, во имя веры [Никонов 1974: 138]. Так же поступает и героиня рассказа «Ведьма».

Нил – в переводе с древнегреческого – «молодой, новый».

Рассказчик, называя героиню (молодую, красивую девушку) Раисой Ниловной, указывает на то, что плен превращает ее в пожилую «дьячиху», которая целыми днями шьет мешки, глядя пустым взглядом в окно.

Савелий – от древнееврейского – «тяжкий, непосильный труд». Гыкин, фамилия героя, – производное от глагола «гыкать». Гыканье – это звук гусей и лебедей. Автор иронизирует, называя так дьячка, потому что он целыми днями только спит на кровати, полной грязного тряпья, ленится, ведет праздный образ жизни [Душечкина 2007: 45].

В рассказе «Ведьма» А.П. Чехов раскрывает тему жизни и смерти. Все произведение пронизывают мотивы сна, плена. Дьячок Савелий называет со страхом свою жену ведьмой, потому что боится, что «ведает» она о нем и этой сторожке все, понимает, вокруг нее – «клетка, в которой она мечется, как тигрица». Раиса Ниловна, прозрев, испытала глубокие душевные, нравственные переживания, однако осознанно пошла на жертву и продолжила «пытку».

Литература

1. Антонович В.Б. Чары на Украине. – Львов, 1905.
2. Гуревич А.Я. Ведьма // Словарь средневековой культуры. – М.: РОССПЭН, 2003.

3. Добыкин Д.Г. Лекции по введению в Священное Писание Ветхого Завета. – СПб.: Санкт-Петербург: С.-Петербургская православная духовная академия, 2012.
4. Душечкина Е.В. Культурная история имени. – СПб.: Европ. ун-т в СПб., 2007.
5. Никонов В.А. Женские имена в России в XVIII веке / Имя и общество. – М.: Наука, 1974.
6. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. – М.: Наука, 1973.

М.Н. Горбатова

(Россия,

г. Ростов-на-Дону)

Научный руководитель:

учитель русского языка

и литературы

Черняхович А.С.

МОТИВ САДА В ПОВЕСТИ «ЧЕРНЫЙ МОНАХ»

«Черный монах» считается одним из самых загадочных и многозначных произведений А.П. Чехова. Писатель дает возможность для различных интерпретаций повести. Выделяют две основных трактовки: непризнание и непонимание гения (Коврина) и разоблачение мнимого гения, недооценённость настоящего творца (Песоцкого). С одной стороны, Песоцкие хоть и боготворят Коврина, но понять его не могут. Поэтому ему и приходится жить в своих иллюзиях. С другой стороны, мы не видим, результатов трудов Коврина, а сад, созданный Песоцким, представляет собой неоспоримую ценность. Также существуют и другие толкования «Черного монаха». Например, можно подумать, что Песоцкие сами развили в Коврине мысли о его исключительности: они постоянно твердили ему о его гениальности. Но как бы мы не трактовали это произведение, в центре всего всегда будет образ сада. Ведь в саду Коврин вырос, через отношение к саду раскрываются герои, утратой сада всё закончилось. И всё равно остается очень много непонятого и недосказанного. Почему погиб сад? В чем всё-таки вина Коврина? Виновен ли он вообще? И при чем тут черный монах?

Известно, что Чехов трепетно относился к земле, сам занимался садоводством, для него это было любимым занятием в Мелихово и в Ялте. Он считал, что сад – это творение человека, возможность собственноручно сделать мир прекраснее. Поэтому мотив сада встречается в большинстве его произведений. Действия чаще всего происходят в имении или усадьбе. И везде есть большой сад. Причем Чехову важно всё: он детально описывает каждое дерево, тропинку, цветок.

Прежде всего, сад – это символ идеального мира, рая. В библии эдемский сад – место первоначального обитания людей, а также место совершения первого греха. Адама с Евой изгнали из райского сада, и в этом случае переход человека от собирательства к садоводству можно рассматривать как попытку создания собственного рая на Земле. У христиан еще огороженный (запертый) сад – символ непорочного зачатия Девы Марии. Японский сад камней – символ внимательности. В древнегреческой мифологии в саду Гесперид росли золотые яблоки (символ бессмертия и вечной молодости). Одно из чудес свет – висячие сады Семирамиды являются символом совершенства. Садовая архитектура барокко – образ культивирования жизни («французский сад»). А английский сад – символ победы над природой. В психологии сад символизирует сознание. О символике сада можно говорить очень долго. Образ сада присутствует практически во всех культурах и религиях, начиная от первых людей и заканчивая современностью

Образ сада у Чехова многоплановый и выполняет разные функции. В юношеском произведении «За яблочки» (1880) через сад он высмеивает героя, которого беспокоят только житейские проблемы – проигрыш в карты, заложенное имение; он холоден к красоте природы: «Трифон Семенович прогуливался по длинным и коротким аллеям своего роскошного сада. Все, что вдохновляет господ поэтов, было рассыпано вокруг него щедрою рукою в огромном количестве и, казалось, говорило и пело: «На, бери, человек! Наслаждайся, пока еще не явилась осень!» Но Трифон Семенович не наслаждался...» («За яблочки», С. I, 40). В более позднем творчестве образ сада становится у Чехова более глубоким и многоликим. Например, в рассказе «Ионыч» сад предстаёт отдушиной героев, местом спасения от проблем и надеж на возможные изменения в жизни. Когда влюбленный доктор Старцев собирается объяснить с Катей Туркиной, он просит её пойти в сад, который дает возможность на уединение, в отличие от дома, в котором невозможно остаться вдвоём: «Ради бога, умоляю вас, не мучайте меня, пойдемте в сад!» («Ионыч», С. X, 29). А сколько всего написано об образе сада в пьесе «Вишневый сад». В этом произведении сад стал олицетворением жизни русского человека, символом России.

Сад в «Черном монахе» позволяет нам лучше понять героев. Для Песоцких сад – это смысл жизни. «Вся, вся наша жизнь ушла в сад, мне даже ничего никогда не снится, кроме яблонь и груш» («Чёрный монах», С. VIII, 230). Для них он и кормилец («коммерческий сад»), и дело всей жизни Егора Семеныча, и неизбежное будущее Тани. Коврин тоже достаточно близко связан с садом: он провел здесь детство. «Предчувствуя ясный, веселый, длинный день, Коврин вспомнил, что ведь это еще только начало мая и что еще впереди целое лето, такое же ясное, веселое, длинное, и вдруг в груди его шевельнулось радостное молодое чувство, какое он испытывал в детстве, когда бегал по этому саду» («Чёрный монах», С. VIII, 231). Коврину не чужды чувства, сад вызывает у него теплые воспоминания. Но если у

Песоцких есть сад и им этого вполне хватает для полноценной жизни, то Коврину нет, истинное счастье и смысл существования он находит только в беседах с монахом. Так через сад можно увидеть отношение героев к жизни, их мировоззрение, которое у Тани и Коврина кардинально отличается. Поэтому их союз не приносит никому счастья и имеет трагический исход.

Образ сада в повести противоречив, как в общем и сама история, и герои. С одной стороны, это сказочное место, в котором «было весело и жизнерадостно даже в дурную погоду». С другой стороны, в воспоминаниях Коврина о саде есть настораживающие моменты: «Каких только тут не было причуд, изысканных уродств и издевательств над природой!» («Чёрный монах», С. VIII, 227). Это уже образ райского сада, оскверненного людьми. Может быть, детство, проведённое среди этих «издевательств над природой», и дало зачатки душевной болезни Коврина. К тому же, строгость и однообразие «коммерческого» сада контрастируют с ощущением счастья, умиротворения и изобилия, которое поначалу вызывает сад: «Деревья тут стояли в шашечном порядке, ряды их были прямы и правильны, точно шеренги солдат, <...> делали картину однообразной и даже скучной» («Чёрный монах», С. VIII, 227). Постепенное омрачение образа сада, а впоследствии и его гибель являются как бы метафорой жизни Коврина.

Невозможно отрицать, что в «Чёрном монахе» присутствуют религиозные начала. В повести образ сада не утратил своего основного значения – символа рая. Красочный, идеальный сад Песоцких похож на Эдемский сад. А сами Песоцкие живут праведной жизнью и возделывают сад своими руками. Но результат их праведных трудов оскверняет змей-искуситель – чёрный монах. Благодаря ему гордыня (первый и главный из грехов) овладевает Ковриным. Сад погибает. Таня, которая не смогла Коврина спасти, проклинает его. Он становится изгнанником и уходит в небытие. Умирая, Коврин осознаёт, что потерял, а чёрный монах в это время продолжает ему нащёптывать. «Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, <...> звал жизнь, которая была так прекрасна. <...> а чёрный монах шептал ему, что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже потеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения» («Чёрный монах», С. VIII, 257). Отсюда и взялась двойственность в описании сада. На первый взгляд, это райский, эдемский сад, но также и осквернённое, утраченное место.

Также особое место в повести занимает противопоставление красочного, наполненного жизнью сада и мрачного парка. «Старинный парк, угрюмый и строгий, разбитый на английский манер<...>Зато около самого дома, во дворе и в фруктовом саду<...> было весело и жизнерадостно даже в дурную погоду» («Чёрный монах», С. VIII, 226). Сразу видно трепетное отношение Чехова к земледелию и мысль о способности человека своими руками сделать мир лучше. И жизнерадостная атмосфера сада не подходит для описания внутренних исканий Коврина. Сад навеивает ему только ностальгию по юным и беззаботным годам. В отличии

от просторной, но в то же время гнетущей обстановки парка. Дорога в парке, ведущая «на другую сторону», и привела Коврина к черному монаху: «Кажется, что тропинка, если пойти по ней, приведет в то самое неизвестное загадочное место, куда только что опустилось солнце и где так широко и величаво пламенеет вечерняя заря» («Чёрный монах», С. VIII, 234).

Итак, образ сада в «Черном монахе» разноплановый. Это емкий символ с множеством смыслов и функций. Сам Чехов говорил: «Я писал без всяких унылых мыслей, по холодном размышлении. Просто пришла охота изобразить манию величия». И образ сада помог ему в этом.

ЧЕХОВ И МОПАССАН: ПОПЫТКА ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ТЕКСТА

Д.Д. Глазунова,
А.С. Ткаченко,
Т.Н. Орехова
(Россия, г. Зерноград)
Научный руководитель:
преподаватель
проф. цикла высшей
квалификационной
категории
Т.В. Лантратова

Сравнение творчества А.П. Чехова с творчеством Ги де Мопассана всегда привлекало исследователей.

Удивляться этому не приходится, как утверждал Виктор Ерофеев в своей статье «Стили Чехова и Мопассана», поскольку роли обоих писателей в истории их национальных литератур во многом совпадают, ведь они создали рассказ как самостоятельный и полноценный жанр и доказали, что прозаический микромир может вместить в себя беспредельность, полноценность и интерес.

Чехов считал Мопассана своим учителем и утверждал, что после французского гения писать так же непозволительно, нужно идти вперёд.

Русская критика, как утверждают исследователи творчества писателей, сопоставляющая творчество А.П. Чехова и Ги де Мопассана как авторов равноценных рассказов, скорее защищала национальные интересы, нежели стремилась доказать истину: подражание ли традиции Мопассана или новая волна в прозе?

Со временем ситуация изменилась не только признанием самобытности Чехова, но и мнением о создании им новой эстетической модели, которая по своему противостоянию литературной традиции превосходит мопассановский образец. Так утверждали французские и русские исследователи творчества писателей. Среди них А. Бонье, Э. Жалу, П. Бриссон и др.

Мы сопоставим в своей статье два рассказа: «Невеста» А.П. Чехова и «Папа Симона» Г.Д. Мопассана как произведения различных национальных культур и текстов, которые по большей мере прочёл весь мир.

Мы видим, что затрагивается не только тема личностных отношений, но и житейских проблем. Соответственно можно говорить об отношении человека к общественным предрассудкам, о гармонии, непорочности и правильности человеческих отношений. Как отмечал Э. Жалу, у Мопассана «рассказчик целиком занят тем, что он повествует. У Чехова мы всё время ощущаем присутствие чего-то полускрытого под тем, о чём он повествует. И это невысказанное, пожалуй, самое важное» [цит. по: Ерофеев В.: электрон. версия].

Например, Мопассан:

«Б л а н ш о т т а : Вы должны меня понять, я не хочу, чтобы про меня болтали.

Ф и л и п п : А кому, какое дело, если вы согласны быть моей женой?» [Мопассан: электрон. версия].

Чехов: «– Эта жизнь опостылела мне, – продолжала Надя, – я не вынесу здесь и одного дня. Завтра же я уеду отсюда. Возьмите меня с собой, бога ради!

<...>

– Завтра я уезжаю, – сказал он, подумав, – и вы поедете на вокзал провожать меня... Ваш багаж я заберу в свой чемодан и билет вам возьму; а во время третьего звонка вы войдете в вагон – мы и поедem» (С. Х, 214).

Самые трогательные и значимые проявления личности становятся очевидными. Авторы раскрывают проблему денежного вопроса, убеждение, что деньги искушают человеческую душу, ложится в основу всего духовного, заставляют отказаться от высоких радостей бытия.

Герои обоих произведений презирают жалкий уют и стремятся к жизни более достойной человека, к борьбе против споров, пошлости и подлости.

Перед Надей возникло два пути: остаться в обществе, совсем не привлекающем её, выйти замуж за нелюбимого или бросить всё и уехать учиться, познать себя, раскрыться, вырваться из оков и увидеть новый мир. Надя выбирает: бросить всё, порвать с постной жизнью, убегает от семьи, которая её не понимает, от нелюбимого, от «ничтожного» счастья, которое у неё было, в надежде на прекрасное будущее.

Так же стоит выбор и перед Филиппом: стать просто другом Симону, поддерживать, когда нужно, или же стать ему хорошим отцом, подарить мальчику мечту. А стать отцом означало преодолеть все предрассудки, пойти наперекор всему сказанному, жениться на женщине с ребёнком.

Стоит заметить, что оба рассказа имеют счастливый финал. Герои справляются со всеми трудностями, преодолевают преграды и препятствия в надежде на своё счастливое будущее, начинают жизнь с чистого листа.

«Только тот, кто стремится к добру, будет по-настоящему вознаграждён, и лучшая награда – любовь, счастье, признание».

В этом и заключается смысл рассказов А.П. Чехова и Ги де Мопассана, в их умении, что свойственно только гениальному писателю, уловить веяние времени, моральные законы, которые здесь и сейчас правят, показать социальный разрез и людей в нём, способных преодолевать трудности, невзирая на предрассудки.

Литература

1. Ерофеев В. Поэтика и этика рассказов Чехова и Мопассана. URL: http://samlib.ru/v/victor_v_e/poetika_i_etika.shtml.
2. Мопассан Г. Папа Симона. URL: http://az.lib.ru/m/mopassan_g_d/text_4_papa_simona_kuchinskiy.shtml.
3. Чехов и Мопассан: две творческие манеры. URL: https://studref.com/376314/literatura/chehov_mopassan_tvorcheskije_manery.

ЧЕХОВСКИЕ ДНИ В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

А.А. Каширина
(Россия, г. Зерноград)
Научный руководитель:
преподаватель
проф. цикла высшей
квалификационной
категории
Н.А. Сердюкова

В своих произведениях Антон Павлович показывает, каково это: смотреть на жизнь глазами ребёнка, видеть его волшебным, непредсказуемым, ярким. В рассказах рассматриваются психологические трудности в жизни ребёнка, возникающие от непонимания взрослыми его мира и от столкновения с миром взрослых. В произведениях писателя дети – особые люди, ощущающие окружающий мир по-своему. Он пытается показать, насколько велико влияние взрослых на хрупкий детский мир. Антон Павлович сочувствует детям, сопереживает в сложных ситуациях, с которыми им, взрослея, приходится сталкиваться.

В целом, герои Чехова вызывают неоднозначные эмоции: тоску, удивление, грусть и порой даже гнев. Специфику чеховских произведений подчёркивает великий русский писатель Владимир Владимирович Набоков: «Ни один писатель не создал столь трогательных, но без грана сентиментальности, персонажей. Чехов писал печальные книги для веселых людей; я хочу сказать, что только читатель с чувством юмора сумеет по-настоящему ощутить их печаль».

Основываясь на анализе рассказов, критики развивают тему вины родителей перед детьми, влияния взрослого мира на детскую душу. Антон Павлович в своей литературе предстаёт как знаток детской психологии. Герои его произведений поражают своим даром перевоплощения, своей наблюдательностью, фантазией.

Один из уникальных талантов Антона Павловича, на мой взгляд, это умение передавать свежесть детского взгляда, острую способность видеть красоту, ведь даже тусклые краски в детском восприятии всегда остаются яркими. Он рассматривает каждого ребёнка как отдельную личность со своими определёнными чертами, интересами, привычками, способностями. Дети, независимо от возраста, остаются во многом наивными. Они гораздо бескорыстнее, чем взрослые. Они всегда готовы прощать окружающих. Их души мягче. Поэтому детям часто непонятен окружающий мир, в котором так мало доброты и тепла, он чужд и страшен.

В настоящее время дети не столь беззащитны. Для их блага создано множество законов и конвенций. Ни один ребёнок не может назвать себя «маленьким каторжанином». Сегодня каждый ребёнок имеет свои права, которые очень хорошо знает, и обязанности. Но неизменным остаётся только одно – непонимание детского мира взрослыми, вторжение взрослых в мир детей.

К сожалению, Чехов не может пообщаться с современными детьми воочию, поэтому делает это через свои произведения. Ни для кого не секрет, что рассказы А.П. Чехова производят большое положительное впечатление на детей младшего возраста. Ведь именно в них можно найти правильное решение проблем, выход из трудных ситуаций, советы автора и многое другое.

Для сохранения такой возможности, каждый год в школах Ростовской области, проводится неделя творчества А.П. Чехова. Обычно, на организационном этапе дети вспоминают рассказы А.П. Чехова, читают, слушают аудиокниги, смотрят фильмы по его произведениям, некоторые произведения дети вспоминают коллективно. Уже в начале недели можно понаблюдать, как дети сопереживают Чеховским героям, ставят себя на место героев рассказов, оценивают их поступки, спорят, рассуждают.

На следующий день детям предлагается вспомнить подробности жизни писателя, проследить связь творчества с биографическими фактами. Они узнают, что Чехову пришлось с ранних лет содержать свою семью, отец нигде не работал, а братья кроме проблем, в семью ничего не приносили. И, несмотря на это, Антон Павлович строил школы, дорогу, почту, работал земским врачом и бесплатно лечил крестьян. Дети с удовольствием подчеркивают тот момент, что Чехов достиг успехов не только в писательской деятельности, но и в медицине. И действительно, изучение медицины помогло Чехову избежать многих ошибок в писательской деятельности. Всем известно, что лучшее воспитание – это воспитание личным примером. Для современной молодежи активная жизненная позиция Чехова – это отличный пример.

У каждого возраста свой Чехов. Если говорить о начальной школе, то это «Белолобый», «Ванька», «Каштанка» и многие другие рассказы понятные детям.

Поэтому остальные дни чеховской недели включают в себя разные виды деятельности: выставки книг, рисунков, творческие задания, инсценировки произведений, викторины, кроссворды, проекты. Одни дети играют роли детей, другие – взрослых, третьи – автора. Ну и, конечно же, не обходится без детских сочинений по творчеству А.П. Чехова.

В старших классах была организована дискуссия на тему «А.П. Чехов в творчестве художников». Николай Чехов, Исаак Левитан, Константин Коровин и Валентин Серов, – эти замечательные художники дружили с Антоном Павловичем и оставили портреты писателя или воспоминания о нём.

Кульминацией недели становится литературно-музыкальная композиция по произведениям Чехова. Организуют это мероприятие учителя литературы, а участвуют дети, которые хотят поделиться своей любовью к чеховскому творчеству с другими. Репетиции, оформление сцены, выбор костюмов – все позади.

Юные читатели приглашают слушателей на машине времени отправиться в прошлое, где нет никаких телефонов, компьютеров, да что там говорить, нет даже электричества.

В зале гаснет свет, зажигаются свечи и мы слышим слова ведущего:

– Представьте, семья Чеховых собралась вечером за общим столом, зажгли свечи: отец читает, мама вышивает, а дети играют рядом со своими родителями.

То есть детям предоставляется возможность увидеть значимость семейных ценностей не только через рассказы, но и через образ жизни Чехова.

Ребята виртуально отправляются прогуляться по чеховским местам в городе Таганроге, в имении Мелихово и ближе знакомятся с жизнью писателя. Дети читают отрывки из произведений Чехова, демонстрируют сцены из его рассказов. Актерское мастерство и декорации из школьного музея помогают слушателям побывать в мире писателя, почувствовать чеховскую деликатность, душевную мягкость, мужество и силу воли.

Обычно такие встречи не обходятся без поэтического творчества самих детей. Дети посвящают писателю и его произведениям свои небольшие четверостишья, очерки, статьи, демонстрируют своё отношение к героям рассказов, к их поступкам.

Произведения Чехова учат детей не только делить поступки людей на «плохие» и «хорошие», но и рассуждать, делать выводы, отвечать на вопросы, которые, казалось бы, незначительны. Дети любят произведения Чехова, ведь они не только очень интересны, но и познавательны. Его рассказы открывают в детях самые различные таланты: способность помогать другим людям, морально поддерживать их, давать советы, вместе находить выходы из ситуаций, искать подход к людям разных возрастов и многие другие. На примере этих произведений дети понимают, что человек сам определяет свою судьбу, именно он в ответе за то, что случится в его жизни и жизни окружающих его людей. И задача каждого поколения, каждого человека – заново открывать для себя назначение жизни. Вот почему чеховские дни нужны не только современным детям, но и будущему поколению.

Я.Н. Краснокутская
(Россия, г. Зерноград)

Научный руководитель:
преподаватель
проф. цикла высшей
квалификационной
категории
Н.А. Сердюкова

ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЧЕХОВСКИМ РАССКАЗАМ

*Каждый мечтатель знает, что абсолютно
реально скучаешь по месту, где ты никогда не был
даже больше, чем по тому, где был.*

Джудит Турман

Путешественник – удивительное слово, в котором заключено множество значений. Мы можем преобразовать их в другие, не менее понятные и интересные слова, такие как: странник, скиталец и путник.

Так кто же они такие? Многие ответят, что это люди, странствующие по миру. Просмотрев множество справочников и словарей, мы пришли к выводу, что путешественник – это человек, который путешествует. Но исключительные люди, настоящие мечтатели ответят, что путешественник это человек, использующий любую **возможность** вырваться из привычного образа жизни, получить массу новых впечатлений и узнать что-то новое. Ни в одном словаре не присутствует такое значение понятия.

Возможно, Вы зададите мне вопрос: «Почему же так?». А ответ будет таков: «Я, вы, мы все – путешественники, мы путешествуем в мир фантазий, невероятных, иногда невозможных для нашего представления событий, мы окунаемся в мир волшебства, в эпоху, в которой происходят различные события и такую возможность нам предоставляет писатель через свои книги».

Книги оказывают на нас огромное влияние. Через них дети начинают познавать окружающий мир, человек развивается и самосовершенствуется благодаря им. Чтение книг способствует формированию мировоззрения. Один из величайших итальянских поэтов Франческо Петрарка считал, что в книгах заключено особое очарование: они вызывают в людях наслаждение, они будто разговаривают с читателем, дают ему добрый совет, становятся лучшими друзьями и с этим нельзя не согласиться.

Впервые в мир книг каждый из нас отправляется с родителями, которые учат нас любить и ценить книги. Увлекаясь чтением, мы путешествуем по разным странам, континентам, вымышленным государствам. Однако одним из самых запоминающихся становится путешествие в мир Антона Павловича Чехова.

Будучи землячкой писателя, расскажу немного о жизни писателя. Родился он и жил долгое время в городе Таганроге, где помогал отцу работать в торговой лавке.

В юном возрасте Антон Павлович поступил в таганрогскую гимназию. Учёба там стала отправной точкой для написания его первых литературных произведений.

В детстве Чехов часто посещал таганрогский театр и позже говорил, что для него не было большего наслаждения, чем посещение этого места. Антон Павлович принимал участие в домашних спектаклях своего гимназического товарища Андрея Дросси. Уже в гимназии Чехов издавал рукописные юмористические журналы с рассказами собственного сочинения. Восемнадцатилетним гимназистом он создал свою первую драму под названием «Безотцовщина».

В хрестоматиях по детской литературе часто встречаются его рассказы, из чего можно заключить, что Чехов был преимущественно детским писателем. Однако, в своем письме к издателю Г.И. Россолимо, он признался, что не любит детскую литературу и специально для детей рассказы не сочинял. Тем не менее, множество поколений читает Чехова, растёт и развивается на его творчестве.

В первое путешествие по чеховским рассказам я отправилась вместе с «молодой рыжей собакой» похожей на лису по кличке Каштанка. Читая это произведение, я искренне переживала за каждого героя, наблюдала за их поступками и поведением. В рассказе повествуется о жизни собачки, которая складывалась непросто: характер пса менялся со сменой хозяев. Но, несмотря на это, Каштанка осталась добродушным животным, сильно привязанным к своим хозяевам. После всех тех событий, что случались с Каштанкой, у нее сложились четкие представления о человеке.

Произведение наполнено печалью и радостью. История поучительна, но нужно отметить: смешные сцены не уступают место грустным. Невольно улыбаешься, когда, делая пирамиду, животные падают, и грустишь в момент смерти гуся Ивана Иваныча.

Возвратившись из этого путешествия, я поняла, что надо дорожить жизнью, ценить моменты общения с близкими людьми, бережно относиться к животным. Вместе с героями этого рассказа я училась понимать, что животные беззащитные и преданные существа, нужно ухаживать за ними и оберегать от невзгод.

Повзрослев, я продолжаю свое путешествие, но уже в роли учителя начальных классов. Мы с детьми представляем, как виртуально путешествуем по городу Таганрогу и останавливаемся на разных станциях.

– Первая станция «Детвора» – объявляю я и предлагаю открыть сборник рассказов под таким названием.

Через рассказ «Детвора» я пытаюсь попасть в их мир, в мир детства. Мы с ребятами рассматриваем портреты всех детей от мала до велика, изучаем поступки, особенности характера. Название сборника «Детвора» предполагает рассказы о счастливом безоблачном детстве. Но А.П. Чехов рассказывает и о другом детстве – детстве обездоленном, жестоком, полном лишений и бед. Именно таким путем Чехов учит сопереживать, сочувствовать, ценить и уважать друг друга.

– Следующая станция «Собачья». Здесь нас ждут произведения «Каштанка» и «Белолобый».

Мы с детьми читаем и делимся впечатлениями. О своем путешествии в мир «Каштанки» я рассказывала ранее. В рассказе «Белолобый» речь идет о волчице, которая в поисках пропитания для своих голодных волчат вместо ягненка схватила глупого щенка. Несмотря на свое бедственное положение, она не смогла скормить его своим волчатам, так как в первую очередь она – мать.

Через рассказы о животных Антон Павлович пытается донести до нас мысль о том, что они, как люди, умеют любить, ненавидеть, заботиться, чувствовать и переживать.

На станции «Родина» мы знакомимся с повестью Антона Павловича «Степь». Донская бескрайняя степь, поля пшеницы, светлое небо над головой – это родина Антона Павловича. В своей повести он описал красоту родной земли и грусть от недостижимости счастья теми, кто лучше других понимает красоту своей родины. По структуре это произведение похоже на наше путешествие. «Степь» представляет собой цепь очерков, объединенных общей темой и общим героем – девятилетним Егорушкой, совершающим долгий путь по степи в далекий город для поступления в гимназию. Самые различные люди встречаются мальчику во время его продолжительного путешествия. Герой жадно впитывает впечатления от этих встреч.

Следующая станция – «Побег». На ней нас ожидает рассказ «Мальчики», в котором Чехов говорит об основе жизни каждого ребенка – о семье, учит отделять необдуманные детские решения от истинных ценностей, отстаивать свои принципы и не поддаваться чужому влиянию.

И вот мы приближаемся к конечной станции. Конечно, путешествие по миру в реальном времени – это лучшее образование современного мира, оно дает возможность расти и развиваться. Но путешествие с книгой – это лучшее образование любого времени. Человек, который любит читать, мечтать и размышлять о прочитанном никогда не соскучится от безделья и одиночества. В книгах никто не осудит, не поругает, не будет корить за неверно выполненное задание. Более того, путешествие по книгам дает возможность читать между строк, понимать, что хотел сказать автор, выражать свое отношение к героям произведений, их поступкам, воспитывать в себе нравственные убеждения.

Не случайно я выбрала тему для своего сочинения «Путешествие по Чеховским рассказам». Именно Антон Павлович в своих рассказах поднимает социально значимые темы на простом, доступном для маленького читателя языке. Именно чеховские рассказы дают возможность анализировать авторское отношение к своим героям и их поступкам, говорить о проблемах актуальных для нашего времени. Они в наивысшей степени обладают воспитательным потенциалом.

Читайте А.П. Чехова своим детям и из них вырастут хорошие благородные люди, способные заново открывать для себя смысл жизни через литературу.

**ЧЕХОВСКАЯ ДЕТВОРА:
ДЕТСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
А.П. ЧЕХОВА**

В.С. Лозина
(Россия, г. Зерноград)

Научный руководитель:
преподаватель
проф. цикла высшей
квалификационной
категории
Н.А. Сердюкова

Попробовать понять ребенка, посмотреть вокруг его глазами может не каждый, а лишь тот, кто умеет наблюдать, чувствовать, анализировать. Неслучайно Антон Павлович Чехов уделял большое внимание детской литературе, хотя сам этого и не признавал. Но детский мир интересовал его всегда: он подолгу беседовал с ребятами, писал им шуточные письма, рисовал занимательные картинки.

Темы, которые поднимает писатель в своих произведениях о детях, актуальны как никогда. А.П. Чехов повествует о детях и их непростых судьбах в дореволюционной России, что позволяет взрослым читателям понять, насколько тонкими являются переживания детской души, а детям – осмыслить особенности жизни своих сверстников в конце девятнадцатого века.

В своих произведениях Антон Павлович раскрывает уникальный внутренний мир детей. Детское сознание дорого автору тем, что оно не заполнено ложью, условностью житейского опыта и ограниченным мышлением.

Обратимся к рассказу «Дома», жизнь героев которого чётко делится на две сферы: одна – официальная жизнь справедливого и умного, но по-взрослому ограниченного прокурора – отца маленького Серёжи; а другая – необыкновенный, живой детский мир Серёжи.

Сюжет этого рассказа довольно простой. Гувернантка рассказывает прокурору Евгению Петровичу Быковскому о том, что его сын курит: «Когда я стала его усовещивать, то он, по обыкновению, заткнул уши и громко запел, чтобы заглушить мой голос» («Дома», С. VI, 97).

Теперь журить сына пытается сам отец, привлекая для этого всю силу логических доводов и весь свой прокурорский опыт: «Во-первых, ты не имеешь права брать табак...» («Дома», С. VI, 100) Но ему и в голову не приходит, что мысль о «священном и неприкосновенном праве собственности» над детским сознанием не имеет власти.

Столь же чужда ему и сухая правда логики: «Во-вторых, ты куришь... Это очень плохо!.. Табак сильно вредит здоровью...» («Дома», С. VI, 100) Ни одно из взрослых суждений не затрагивает душевный мир ребенка, в котором существует какое-то своё, особенное течение мыслей, своё представление о важном в этой жизни.

«Человек не может быть выше дома...» («Дома», С. VI, 103) – говорит отец, глядя на детский рисунок, где рядом с домом стоит солдат. Сын объясняет отцу, что если нарисовать солдата маленьким, то у него не будет видно глаз. У маленького мальчика есть своя, детская, логика, и пусть она не похожа на взрослую, но она тоже имеет право на существование.

Всего девять лет маленькому герою рассказа «Ванька», которого отправили прислуживать сапожнику, потому что остался он сиротой. За время, проведённое «в ученье», он успел испытать и колотушки, и голод, и насмешки. Когда Ванька остался один, он решил написать письмо бабушке – единственному близкому человеку. В этом письме он долго рассказывал о своей непростой жизни «в людях», о наказаниях и других невзгодах, но просил лишь об одном: чтобы бабушка забрал его.

Мальчик еще не осознал, что этот мир несправедлив к нему, он не пытается жаловаться, кого-то обвинять. Непосредственный, участливый, он мечтает о счастливом будущем, наполненном добрыми и понимающими людьми. Ванька вспоминает деревню и прошлую жизнь, в которую хочет вернуться. Несмотря ни на что, он мечтает!

Одна из неповторимых черт детской души – это способность жить мечтой! На конверте Ванька написал адрес: «На деревню бабушке» («Ванька», С. V, 481). Конечно же, его письмо не дошло до бабушки, а если бы и дошло, то дед все равно не смог бы взять Ваньку домой, ведь он сам слуга.

В этом рассказе мы узнаём о тяжёлой судьбе обездоленного, забытого всеми ребёнка. Взрослый человек в такой ситуации, скорее всего, обозлился бы на весь мир. А Ваньке, ребёнку, достаточно мечты и надежды. Когда безоговорочно веришь в лучшее, проще переносишь невзгоды. Душа главного героя чиста, добра и открыта всему миру, и очень жаль, что миру взрослых его доброта безразлична.

Развивает тему нелюбви и убийственного равнодушия взрослых по отношению к детям рассказ «Спать хочется», в котором повествуется о судьбе тринадцатилетней Варьки, доведённой до убийства младенца. Но, в отличие от Ваньки, она не мечтает о чём-то светлом, а её воспоминания довольно трагичны. Единственное, чего хочет девочка, – отдохнуть, прилечь, забыть в объятиях сна обо всех делах и проблемах.

Еще одна трагическая детская судьба описана А.П. Чеховым в рассказе «Устрицы»: жестокий голод практически довел мальчика до состояния помешательства.

Конечно, современных детей, не знающих, что такое голод и лишения, этот рассказ поразит. Им трудно будет понять, что о ребёнке восьми лет никто не заботится, что он страдает от голода и вынужден делать вид, что все хорошо, потому что очень любит своего отца. Отец же из-за своей гордыни не может устроиться на работу или идти просить милостыню. Вызовет шквал отрицательных эмоций и поразит ситуация, когда мальчика, ради забавы, сытые господа кормят устрицами и получают искреннее удовольствие от того, что ребенок, никогда не пробовавший их раньше, пытается съесть раковины целиком.

Не все произведения А.П. Чехова драматичны. Другим по тональности является рассказ «Гриша». В мире трехлетнего ребенка существует лишь четырехугольный мир вещей, няня, мама и кошка до тех пор, пока он не отправляется на прогулку, где сталкивается с незнакомым внешним миром. Хотя нельзя утверждать, что драматизм в этом произведении исключен полностью. Ведь Гриша существует сам по себе. Мальчик раздражает няню и остаётся непонятым своей матерью, которая объясняет перевозбуждение мальчика от обилия нового тем, что он «вероятно, покушал лишнее» («Гриша», С. V, 85).

В рассказе «Детвора» нарисованы картины беззаботной детской жизни: игра в лото вечером во дворе заканчивается любопытным зрелищем, дети неожиданно засыпают у матери на кровати. В этих эпизодах воплощено непосредственное детское мироощущение, которое характерно лишь для этой счастливой поры жизни.

Мир детства – это уникальная реальность. Это неповторимый мир, отличный от мира взрослого. Антон Павлович Чехов вкладывает в свои произведения глубокий смысл. Несмотря на то, что они отражают суровую действительность того времени, многие остаются актуальными и сегодня. Писатель в своих рассказах о детях стремится показать не только особенности детской души, но и то, какое влияние оказывают взрослые на ребенка в этот важный период. Именно в детстве формируются главные личностные качества и характер человека. И взрослым необходимо сделать все, чтобы детство каждого маленького человека было счастливым, а способности и творческий потенциал, заложенные в каждом ребёнке, получили своё развитие.

ЧИТАЯ ЧЕХОВА, ЛЮДИ СТАНОВЯТСЯ БЛАГОРОДНЕЕ

В.Н. Петренко
(Россия, г. Зерноград)
Научный руководитель:
преподаватель
проф. цикла высшей
квалификационной
категории
Н.А. Сердюкова

Трость, пенсне, шляпа... в сознании невольно возникает образ Антона Павловича Чехова – благородного, талантливого писателя, способного к самопожертвованию.

Что же такое благородство? Каждый человек вправе в это понятие вкладывать свой смысл. Но для того, чтобы объективно определить значение благородства, необходимо обратиться к словарю: «*Благородство* – 1. см. *благородный* (1. Вы-

соконравственный, самоотверженно честный и открытый 2. *Исключительный по своим качествам, изяществу*. 3. *Дворянского происхождения, относящийся к дворянам* (устар.). 4. полн. ф. употр. в составе различных терминов для обозначения чем-нибудь выделяющихся разрядов, пород), 2. *Высокая нравственность, самоотверженность и честность*. 3. *Дворянского происхождения* (устар.)». Анализируя все определения можно заключить следующее: благородство – это что-то чистое и беспорочное. В статье рассмотрено понятие «благородство» как высокая нравственность, самоотверженность и честность.

Имя Антона Павловича неразрывно связано со словом «благородство». Все знают биографию литературного гения, его быстрый взлёт в сфере творчества и, конечно, его возвышенную душу. Спустя сотни лет весь мир будет помнить донского писателя, который останется жить в своих произведениях. Автор не только своими рассказами может оказать влияние на людей, но и собственным примером, как истинный педагог. На протяжении всей жизни он давал уроки стойкости и самоотверженности – не разглашал своё болезненное состояние, чтобы огордить родных от переживаний, бесплатно лечил крестьян. Он отдавал себя творчеству, когда сам был на грани между жизнью смертью, что привело к быстрому развитию болезни.

Можно смело утверждать, что он создал целую Вселенную для своих героев: положительных, отрицательных, сатирических. Эта необъятная Вселенная имеет воспитательный потенциал для формирования личности детей и взрослых и для её развития.

Знаменитые физики и учёные из разных областей науки поддерживают теорию мультивселенных в различных её толкованиях. Часть из этих идей мне пригодится для раскрытия предложенной темы. Одним из пластов (ступеней, на которых находятся разные виды Вселенных) являются альтернативные Вселенные, возникновение которых происходит в непрерывном потоке предоставленных людям выборов. Например, сегодня утром я выпила чай, хотя обычно пью кофе, но в этот момент родились две вселенные: одна моя (я выпила чай, пошла череда событий – хотела спать, не написала статью, нарушила планы и т. д.) и вторая, где я выпила кофе и так же пошла череда событий с другим содержанием. Всё, что есть в нашем сознании, может быть настоящим в другом мире. Если придерживаться этой теории, то все созданные А.П. Чеховым персонажи реальны. А кто, если не сам человек, может рассказать о своём назначении?

Проследить воспитательное воздействие на персонажей рассказов нагляднее на примере ребенка, чем взрослого, имеющего опыт, устоявшиеся принципы и модели поведения. Если ребёнку что-нибудь запретить, он обязательно это сделает. Я считаю, этим руководствовался писатель, создавая свои рассказы и пьесы. Все люди в той или иной степени остаются детьми, именно поэтому Антон Павлович показывал необходимость труда, любви, благородных целей методом «от противного». Писатель как будто говорил в своих произведениях: «я покажу,

как это выглядит со стороны». Читая эти произведения, человек сам понимает необходимость благородства в нашем мире. Более того, он это делает, не копируя поведение других, а создавая свою траекторию.

Представьте, что Вам восемь лет. За окном обычный осенний вечер, Вы на каникулах в деревне у бабушки и заняться совершенно нечем. Грустно наблюдая по стучащим в окно каплям дождя, Вы хотите быстрее вернуться домой. Наконец-то бабушка входит в комнату с подносом в руках

– Вот и наш чай! – воодушевленно сообщает бабушка.

– Но что это у неё с собой ещё? Это книга!

Бабушка молча оставляет всё это на столе и отправляется готовить ужин к приходу дедушки. А Вы, в свою очередь, удобно усаживаетесь за столом, берёте в руки книгу и читаете: «Антон Павлович Чехов “Полное собрание сочинений и писем”. Открываете твёрдый, немного потрёпанный переплёт, чувствуете запах, такой странный и знакомый, – пахнет блинами («Письмо к ученому соседу», С. I, 11–16).

– Что это такое!? – на странице книги Вы видите настоящего маленького человечка, который пишет письмо и что-то бормочет под нос.

– О, извините и простите меня старого старикашку, меня зовут Василий Семи-Булатов, отставной урядник Войска Донского, – неожиданно для Вас заговорил человек, а потом заворчал, как Ваш дедушка после сна.

– Ладно, ладно, я сам всё расскажу, голубчик мой, надо же было...эх, поместили на первую страницу, как кто ни откроет, такого удивления набираются, всё рассказывать надобно.

И рассказывает Вам Василий из села Блины-Съедены, что эта книга открывает другой мир, где все Чеховские герои произведений реальны и переживают написанную автором историю. На страницах книги пестрят станции, леса, помещицьи дома, городские улицы, тут можно встретить и Буркина с постоянно испуганным лицом, и неуверенного в себе Алёхина, и терзающего себя Максима Кузьмича Салютова и всех-всех-всех.

Вы стоите в оцепенении, но любопытство берёт верх над непониманием происходящего, и Вы, поблагодарив Василия Семи-Булатова, отправляетесь в далекое и захватывающее путешествие по Чеховской Вселенной.

Вы открываете книгу на случайной странице, читаете название («Попрыгунья», С. VIII, 7–31):

– «Попрыгунья», – не успели Вы и закончить произносить название, как появляется богато разодетая молодая манерная девушка. После окончания светских приветствий, она поднимает заплаканные глаза:

– Здравствуйте, я рада видеть Вас сегодня, хотели бы увидеть нашу историю? – последние слова она говорит с особой горестью, будто не желая этого.

– Нет, спасибо, Вы чем-то огорчены? – с особым вниманием и участием Вы спрашиваете у расстроенной девушки.

– Милый мой, как мне не быть огорченной!? Дымов, мой милый муж, благороднейший человек, единственное, что было настоящее в моей жизни, умер. Я искала гениев и талантливых людей, но не в силах была увидеть настоящий талант у себя под носом. Именно я сделала своего мужчину таким несчастным, именно из-за меня ему приходилось больше работать, а из-за его доброй и широкой души, он погиб, спасая жизнь ребёнку. Когда я всё это осознала, было слишком поздно... Лучик, запомни, запомни навсегда, что нужно быть внимательным к близким, береги их, заботься о них, когда они живы, чтобы не жалеть обо всём упущенном.

Стало не по себе. Девушка разревелась ещё больше. Вы тихонько переворачиваете страницу, но в голове всё ещё звучат её последние слова «Береги близких!»

На странице появляется маленький толстенький мужчина в солидном возрасте («Ионыч», С. X, 24-41):

– Имею честь представиться, земский врач Дмитрий Ионович Старцев. Можно просто Ионыч. Эх, а раньше все: и стар и млад именовали Дмитрием Ионовичем, было время молодое, – с некоторым величием начинает незнакомец.

– А почему перестали? – заинтересованно спрашиваете Вы.

– Знаешь ли, я вспоминаю это время часто, но пути назад нет. Я был молод, хотел всем помогать и делал это. Был бесконечно влюблён, горел своей любовью к работе, к Екатерине. Но когда прибыл в свою деревню, я понял, что это всё бессмысленно, просто плыл по течению, как и все окружающие меня люди. Я стал таким же, как они, хотя сначала надеялся изменить их. Теперь я просто существую изо дня в день. Дорогой, запомни навсегда, что нельзя позволять себе закостевевать в обыденных стремлениях, которые помогут только существовать, ставь благородные цели и всегда, слышишь, всегда иди за ними, не останавливайся на полпути, даже если кажется, что это никому не нужно.

Это наставление он говорит с таким горячим участием, что кажется, он скоро закипит, как чайник, но слова звучат искренне, они полны сожаления.

Вы переворачиваете страницу и не видите ничего кроме строчек текста. Вы хотите уже переворачивать дальше, как вдруг появляется некто («Хамелеон», С. III, 52–55).

– Ребёнок, как мило, ну здравствуй, не видал давно тут никого, уж думал, продали книгу, а хозяев не знаю. Сам понимаешь, неизвестно, к кому в руки попаду, ко всем подход найти надо. Кстати, спешу представиться – полицейский-надзиратель Очумелов, можешь не называться. Сразу скажу, я – человек прямой, что-то не нравится – не промолчу. Случилась со мной история одна: собака укусила приятеля моего, я так и сказал, что она бродячий скот, а она, между прочим, была собакой генерала, – с пренебрежением и гордостью говорит бесформенная фигура, имеющая только темное очертание.

– Прошу прощения, а почему Вас нет? – всё-таки решаете поинтересоваться.

– Милый мой, а зачем? Имел бы ты чин, я бы показал себя, но ты всего лишь ребёнок. Да, я совершенно беспринципный, ограниченный человек, «трусливый

приспособленец» как именуют другие. Да, меняю своё мнение по щелчку пальцев, не имею никаких устойчивых нравственных ценностей, – тут он начал говорить тише, будто что-то осознал и уже шёпотом добавил, – собственно, поэтому меня и... нет.

В этот момент бабушка заходит в комнату и зовёт за стол. Погруженные в свои мысли о произошедшем и услышанном Вы отправляетесь за ней. На следующее утро встаёте очень рано, чтобы помочь бабушке, вечером вновь берётесь за книгу и всё больше открываете для себя мир Чехова, общаясь с разными людьми, которые каждый раз дают жизненно важные советы. Каникулы подходят к концу. Вот уже и мама приехала забирать Вас домой. Вы подходите к бабушке, чтоб обнять её и говорите, что хотите стать врачом, чтобы помогать людям, как Антон Павлович Чехов.

– Каким бы ты ни был, маленьким или большим, всегда нужно читать полезные книги, такие, как книги Чехова. Я тоже выросла на его произведениях и без скромности скажу, что стала достойным человеком, – с нежной улыбкой сказала нам на прощание бабушка.

Вернёмся в настоящую жизнь. История немного приукрашена, выдумана и утопична, но в этом заключается суть воздействия произведений Чехова на людей, на их осознание нравственности. Особенной чертой творчества Антона Павловича является то, что он через рассказы показывает жизнь любого общества, развитие которого не отличалось ни сто лет назад, ни сейчас, и не будет отличаться еще через сто лет. Он рассматривает деградацию общества как деградацию отдельно взятых личностей, падение их нравственной культуры. А человеческая природа такова, что мы не будем игнорировать критику, каждый человек как-то отреагирует – положительно (сможет принять свои ошибки), или отрицательно (будет критиковать автора). Так или иначе это заденет каждого, это дойдёт до глубины души и затронет то, что таится на самом её дне.

Все вышеизложенные рассуждения говорят о том, что книги Антона Павловича действительно делают человека рассудительнее, внимательнее к судьбам окружающим, и, что самое важное, – благороднее.

Литература

1. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Сов. энциклопедия, 1964.
2. Грин Б. URL: <https://www.youtube.com/watch>

А.Д. Рогульченко,
А.А. Сахненко
(Россия, г. Таганрог)
Научный руководитель:
учитель
высшей категории
Л.В. Федотикова

**ОСОБЕННОСТИ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА
(на примере повести «Степь»)**

А.П. Чехов заслуженно считается одним из самых сложных русских писателей. Ему был присущ необычайный, подчас ошеломляющий взгляд на мир. Классик мировой литературы, один из самых известных драматургов. Его произведения переведены более чем на 100 языков. За 25 лет творчества А.П. Чехов создал более 500 различных произведений, многие из которых стали классикой мировой литературы. В каждом из этих произведений цвет играет огромную роль.

Выбор темы обусловлен желанием выявить, как А.П. Чехов, используя традиционную символику цвета, включает цветовые характеристики не только для создания бытовых деталей-символов, но и для определения мыслей и чувств персонажей.

Цвет является неким символом, подчёркивающим как характер персонажа, так и мироощущение самого автора. Актуальность исследования мы видим в значимости цветообозначения в произведениях писателей и поэтов. Для эстетического восприятия произведения важна не только особая манера письма, но и цветовая гамма, стремящаяся передать игру цвета, характер персонажа, философские раздумья писателя. Научная новизна работы заключается в анализе восприятия окружающего мира А.П. Чеховым, в изучении использования слов, обозначающих цвет в произведениях великого писателя.

Цвет. Что значит он для человека, живущего в мире солнца и дождя, в мире теней и света? Нам сложно представить его однотонным. А если и однотонным, то каким будет этот тон? Розовым, синим, жёлтым?

Науке известен такой термин, как «квалиа». Введен он американским философом К.И. Льюисом и, по словам самого ученого, «существуют распознаваемые качественные характеристики воспринимаемого, которые повторяются в различных актах восприятия и поэтому являются одним из типов универсалий; я называю их «квалиа». Но хотя эти квалиа являются универсалиями, в том смысле, что они узнаваемы в каждом следующем акте восприятия, их следует отличать от свойств объектов. Смешение этих двух вещей было свойственно многим концепциям в прошлом, равно как и современным теориями сущности. Квалиа непосредственно интуитивно воспринимается, дана и не может быть подвержена никакой возможной ошибке, поскольку она полностью субъективна» [Квалиа: электрон. версия]. А один из создателей квантовой механики Эрвин Шрёдингер высказал

своё суждение на этот счёт: «Ощущение цвета нельзя свести к объективной картине световых волн, имеющейся у физика. Мог бы физиолог объяснить его, если бы он имел более полные знания, чем у него есть сейчас, о процессах в сетчатке, нервных процессах, запускаемых ими в пучках оптических нервов в мозге? Я так не думаю» [Квалиа: электрон. версия].

Интересно, что один и тот же цвет вызывает у разных людей абсолютно разные ассоциации. Конечно, сила и характер воздействия одного цвета на разных людей не одинакова. Она зависит от многих как объективных факторов (цветовой поверхности, местоположения в пространстве), так и субъективных (настроения, характера, восприимчивости человека). Однако многочисленные исследования показывают, что одни и те же цвета и сочетания цветов вызывают у большинства людей близкие психофизиологические реакции. Для лучшего понимания эмоционального состояния, которое оказывает на людей каждый цвет, предлагаем таблицу цветовых ассоциаций, составленную на основе исследований специалистов в данном вопросе (Р. Арнхейм, Г. Цойгнер, Г. Фриллинг, К. Ауэр), а также ряда социальных опросов, проведённых авторами данной работы.

Цвет	Температура	Расстояние	Влажность	Звук	Ассоциации природные	Ассоциации эмоциональные
1	2	3	4	5	6	7
Красный	горячий	близкий	сухой	громкий	огонь, кровь, мак, вино	гнев, стыд, активность, радость, любовь энергия
Оранжевый	тёплый	близкий	сухой	громкий	пламя, осень, апельсин	веселье, наслаждение, бодрость, крик
Жёлтый	тёплый	близкий	сухой	звонящий	солнце, свет, лимон, подсолнух, пустыня	оптимизм, радость, возвышенность
Зелёный	нейтральный	неопределённый	нейтральный	спокойный	природа, весна, трава, дерево, болото	надежда, спокойствие, уверенность, тоска

1	2	3	4	5	6	7
Голубой	прохладный	далёкий	влажный	тихий	небо, прохлада, воздух, лёд, электри- чество	спокойствие, нежность, мечта, неустойчивость
Синий	холодный	далёкий	влажный	тихий	вода, холод, море	покой, стабильность, вера, печаль
Фиолетовый	холодный	далёкий	влажный	тихий	космос, сирень, фиалки	достоинство, мрачность, таинственность
Белый	прохладный	близкий	нейтральный	тихий	молоко, дневной свет	чистота, романтизм, невинность, благородство
серый	холодный	удаляющийся	влажный	тихий	пепел, пыль, серебро	грусть, пассивность, будничность, скука
чёрный	холодный	далёкий	сухой	резкий	вселенная, уголь, ночь, бездна	таинственность, смерть, независимость, трагизм

Принято считать, что у каждого писателя свой любимый цвет. У Достоевского, например, Петербург жёлтый, у Есенина Русь – голубая, у Чехова Россия – серая. Нас заинтересовал «объём» цвета в произведениях А.П. Чехова. В частности, в повести «Степь». Интересно, что многие критики не раз связывали художественный метод писателя с новейшими литературными течениями, возникшими на рубеже XIX–XX вв., называя А.П. Чехова «символистом», «символистом-импрессионистом». Споры о связи творческой манеры А.П. Чехова с нереалистическими течениями конца XIX – начала XX века не утихают и сейчас. И связано всё это прежде всего с поэтикой чеховских произведений. Мы не берёмся утверждать, был ли А.П. Чехов символистом, импрессионистом, а попытаемся показать необычность восприятия писателем цвета.

Итак, «Степь». Чеховская степь поэтична, поражает мощью и полнотою неистраченных сил.

Но пока ещё вовсе не степь, а люди, которые наполняют мир своими запахами, цветами. Первым у Чехова появляется серый. И связано это с одеждой настоящего

Николаевской церкви. А лицо его было «красно и имело озябший вид». На первый взгляд, ассоциативно не связаны два понятия «красный» и «озябший», и кажутся, всего лишь нагромождением слов, но читая дальше, понимаешь, что человек этот благодушен, приятен и добр, и настроение у него прекрасное. Не похож ли он на деда Мороза, веселого, с красным носом, благодушного старика?

И тут же Егорушка в красной рубахе. Но весёлых чувств не вызывает, хотя и павлинье перо на нём, и шляпа. Красная рубаха становится как бы предвестником чего-то опасного, тревожного. И тут же вывод – *«он чувствовал себя в высшей степени несчастным человеком»*. Таким образом, играя одним и тем же цветом, Чехов описывает совершенно разные настроения, мы бы сказали, противоположные.

А дальше точно так же, как художник разводит краски, чтобы подготовиться к работе, так и Чехов наносит на «своё полотно» мазки, которые заиграют ярче по мере того, как бричка будет совершать свой путь по степи. Заиграет всем спектром, радугой, причём именно в той последовательности, как расположены классически принятые радужные цвета. А пока мир человека. Он такой же серый, как и парусиновый кафтан священника. Но на белом полотне Чехов распределяет краски: «белая стена», «пасхальные яйца», «оловянные запонки». Острог – белая стена. Ничто, вечность, но с другой стороны спокойствие, чистота и безмятежность. Ключевое значение белого цвета – свет, покой, целомудрие, сосредоточенность, девственность. У Чехова, на наш взгляд, это лишь фон, оттолкнувшись от которого и пойдёт само повествование. Заметим, что острог и воспоминания о событиях, с ним соединённых, связаны именно с Егорушкой. Это он начинает свой путь в неизвестность, это его провожает острожная церковь. И как бы в противовес – «чёрные, закопчённые кузницы». Чёрный скрывает в себе всё, что несёт, являясь самым «загадочным» цветом. Уравновешивает белый цвет, соотносится с бесконечностью, помогает сосредоточиться и отгородиться от всех посторонних цветов. У Чехова в сочетании со словом «закопченные» кажется страшным. Егорушка как бы прощается с тем, что было светлым в его жизни и отправляется в путь, сложный и противоречивый, тот путь, который называют жизнью.

Дальше Егорушку провожает «уютное зелёное кладбище». Своеобразный оксюморон Чехова позволяет почувствовать нечто жизнеутверждающее, так как зелёный – цвет жизни, символизирующий процветание и новые начинания. И бричка бежит быстрее, и цвета играют ярче, и красный уже смешивается с белым, и не такой уже кричащий и пугающий. *«Егорушка вспомнил, что, когда цветёт вишня, эти белые пятна мешаются с вишнёвыми цветами в белое море»* (С. VII, 14). И белый цвет постепенно из острожного, оловянного превращается в целое море, безмятежное и волнующее одновременно. А красный превращается в сочную вишню, которую так и хочется съесть, в символ, который явно говорит о яркости жизни, об утверждении самой жизни.

Итак, красный. Именно он даёт начало цветовой гамме, так уютно расположившейся на белом холсте писателя. Из всех цветов спектра вызывает наиболее

сильную физиологическую реакцию – учащённое сердцебиение. Красный цвет не позволит пройти мимо, он сразу притягивает внимание и управляет ситуацией (вспомним, что маленький Тит пошёл за Егорушкой, привлечённый цветом его рубахи). Это цвет как бы заявляет о силе и возможности человека.

«А за кладбищем дымились кирпичные заводы. Густой, чёрный дым большими клубами шёл из-под длинных камышовых крыш, приплюснутых к земле, и лениво поднимался вверх. Небо над заводами было смугло, и большие тени от клубов дыма ползли по полю чрез дорогу. В дыму около крыши двигались люди и лошади, покрытые красной пылью...» (С. VII, 15). Кирпичный. Близок к оранжевому, к цвету радости и веселья. Именно он высвобождает эмоции, поднимает самооценку, способствует хорошему настроению, помогает вызвать прилив жизненных сил. Но у Чехова он показан в сочетании с чёрным, мрачным. И это объяснимо: Егорушка не может привыкнуть к мысли, что дом остался позади, что впереди неизвестность. Он всё ещё несчастлив. Именно после этого цвета отец Христофор заводит разговор о свете и тьме, об «учении» и «не учении». Именно здесь Кузьмичев спрашивает, не хочет ли Егорушка вернуться, как бы испытывая его. Егорушка, конечно, хотел бы повернуть назад, но бричка едет вперёд, туда, к новой жизни. И этот цвет (второй в радужном спектре Чехова) подчёркивает трагичность ситуации, усугубляет её, возвращает к красному, напряжённому. Нарушается само значение этого цвета (активность, равновесие, душевная гармония). У Чехова – это цвет испытания, какой-то навязчивости, необходимости.

«Между тем перед глазами ехавших расстилалась бесконечная равнина... Солнце уже выглянуло сзади из-за города... поползла по земле широкая ярко-жёлтая полоса, что-то тёплое коснулось Егорушкиной спины...». «Сжатая рожь, бурьян, молочай, дикая конопля – всё, побуревшее от зноя, рыжее и полумёртвое, теперь омытое росой и обласканное солнцем, оживало, чтобы вновь зацвести» (С. VII, 16). Обилие красок? Нет. Каждое слово подчёркивает однообразие картины. Степь не радуется яркостью. И жёлтый цвет у Чехова хоть и тёплый, но какой-то страдающий, неприятный. *«Как душно и уныло!»* – восклицает автор. Автор ли? Или всё-таки Егорушка, которому одиноко и тоскливо, как самой степи? Степь словно *«сознаёт, что она одинока, что богатство её и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные»* (С. VII, 46).

Помните: каждый охотник желает знать, где сидит фазан. Через трудности красного и оранжевого, автор приводит Егорушку к единению с жёлтой степью, унынию. Неужели обойдётся без зелёного, который символизирует процветание, исцеляет и расслабляет? Конечно же, нет. Чехов как будто ни на шаг не хочет отступить от радужной палитры. И вот перед нами *«на холме показывается одинокий тополь»*. *«Кто его посадил и зачем он здесь – бог его знает. От его стройной фигуры и зелёной одежды трудно оторвать глаза»* (С. VII, 17). Зелёный у Чехова как бы нейтрализует действие остальных цветов, помогает рассеивать негативные эмоции, сконцентрироваться и принять решение. Здесь цвет, который ничего не

требуется и никуда не зовёт. И дальше грустное: «*всё один, один*». Счастлив ли этот красавец? И снова чёрный. Вклинивается, выбивает уже, казалось бы, устоявшееся спокойствие («*Чёрная собака бежит от косарей*»). И возврат к красному через оттенки жёлтого («*ярко-жёлтый ковёр*», «*полосы пшеницы*»). Чехов упорно говорит нам, что ещё очень далеко до той лиловой дали, где всё будет хорошо. Через цветообозначения он как бы рассказывает нам о нелёгком пути человека в этом мире, полном тревог и волнений.

Ну, а дальше всё та же «*обманутая степь*». Почему «*обманутая*»? Да, потому что «*роса испарилась, воздух застыл*», небо опрокинулось. Нет у Чехова голубого цвета. Есть только символы, обозначающие этот цвет, – вода, небо, воздух. Не значит ли это, что нет в мире чистоты, умиротворения, искренности, честности (именно с этими понятиями ассоциируется голубой цвет)? Голубой как бы распадается на составляющие: белый и синий. И промежуточный серый. «*Для разнообразия мелькнёт в бурьяне белый череп или булыжник; вырастет на мгновение серая каменная баба или высохшая ветла с синей ракшей на верхней ветке...*» (С. VII, 17). Не может Егорушка сосредоточиться на поездке, не хочется ему в гимназию. Оттого и нет концентрации на чувствах, потому и не показывает Чехов глубину его переживаний. И синий лишь мелькнул в виде птицы. Потому как нет у мальчика упорства, настойчивости, серьёзности. Да, и откуда им взяться, если так не хочется уезжать из родного дома?

Но видит всё же Егорушка «*лиловую даль*». И автор говорит нам об этом. Заметьте, не фиолетовый цвет использует Чехов, цвет духовной силы человека. Нет. Это лишь полутон, оттенок, отблеск того главного, на котором ещё только придётся сосредоточиться Егорушке. Именно лиловые дали манят героя, именно они дадут возможность увидеть этот мир во всём его разнообразии.

Мир полон красок, и каждую наш разум трактует по-своему. У всех есть свои ассоциации, связанные с любым из цветов, но тем и прекрасна цветопись в произведениях, что дает шанс узнать нечто новое об известном, познать мысли автора, понять, что он чувствует, когда пишет произведение, и как относится к героям. А.П. Чехов писал «Степь» после поездки по Приазовью. И очень хорошо прослеживается его любовь к тем местам. Писатель с нежностью описывает каждый изгиб дороги, колыхание листьев одинокого тополя, шёпот серебряного ручейка. И все это благолепие передается с помощью переливов красок. А стоит ли говорить о «прописанности» персонажей, о раскрытии их души, мыслей, чувств. И все это тоже благодаря чудесной палитре. Чеховской палитре.

Сам А.П. Чехов вряд ли знал, что такое квалиа, но писатель очень умело ломает в своих произведениях привычную картину восприятия цвета. А.П. Чехов создает новый ассоциативный ряд. Пользуясь талантом писать, он «перекладывает на нас квалии», то есть передает свой, чеховский взгляд на мир. Писатель в повести «Степь» располагает цвета по порядку, который есть в радужном спектре, и каждый цвет символизирует некое испытание. И преодолевая трудности, как по

ступеням, герои идут к своей цели. И важно сказать, что А.П. Чехов не использует «чистые цвета», а использует оттенки, тем самым усложняя задачу читателю: ведь оттенки весьма неоднозначны, и у людей, в большей своей части, есть свое мнение, которое может не совпадать с мнением автора, что делает трактовку цветописи еще сложнее. У нас стояла задача показать, что для эстетического восприятия произведения важна не только особая манера письма, но и цветовая гамма, стремящаяся передать игру цвета, характер персонажа, философские раздумья автора.

Литература

1. Гелисханова А.П. «Чувства природы» через цветопись и звукопись пейзажей в произведении А. П.Чехова «Степь». URL: <https://www.prodlenka.org>.
2. Громов Л.П. Тема степи в творчестве А.П. Чехова. URL: <http://apchekhov.ru/books/>.
3. Ермилов В.И. Чехов. – М., 1951.
4. Квалиа. URL: <https://wiki.cologne/wikipedia>.
5. История создания повести «Степь». URL: <https://yandex.ru/turbo?=https%3A%2f--povest-step-v-tvorchestve-chehova.html>.
6. Роскин А. Антоша Чехонте. – М.: Сов. писатель, 1940.
6. Кочнова К.А. Цветопись ночного пейзажа А.П. Чехова. URL: <https://cyberleninka.ru>.
7. Люлькин И.И. Цвет, звук и запах в повести А.П. Чехова «Степь» как импрессионистическая манера в создании степного пейзажа. URL: <https://school-science.ru>.

А.В. Слабунова

(Россия, г. Зерноград)

Научный руководитель:

преподаватель

проф. цикла высшей

квалификационной

категории

Т.В. Лантратова

ВЕЛИКИЙ ТАЛАНТ ПИСАТЕЛЯ И ВРАЧА

Удивительным образом соединила судьба в одном человеке талант лечить душу и тело. Эти два качества сочетал в себе великий русский писатель Антон Павлович Чехов. Он не только человек, создавший особый литературный жанр, особую форму маленького рассказа. Антон Чехов – это, прежде всего человек, задумывающийся о своем будущем, о любви, о грехах, о страстях и о профессии врача, как предназначении.

На медицинский факультет Московского университета Чехов поступил в 1879 г. Он был весьма добросовестным студентом, посещавшим лекции профессоров.

О студенческих годах имеется очень мало сведений. По свидетельству университетского товарища, будущего невропатолога, позднее профессора Г.И. Россолимо «Антон был совершенно незаметен среди товарищей в силу своей чрезвычайной скромности».

Тем не менее, за время учёбы и работы в клиниках под руководством выдающихся деятелей науки, профессоров Богданова, Снегирёва и Склифосовского Чехов получил только две «тройки».

Сохранилась история болезни пациента нервной клиники, написанная Чеховым, студентом пятого курса. Это была зачётная работа, представленная профессору-невропатологу Кожевникову. Уже тогда профессор отмечает литературные способности (великолепный язык и живое изложение) студента Чехова, наблюдательность и чуткость его, как будущего врача.

Серьёзное увлечение работами Дарвина заканчивается тем, что Чехов-студент приступает к исследованиям и называет их: «История полового авторитета».

Он пишет фельетон «Фокусник», рассказывающий о профонации в науке и поддерживая тем самым, взгляды профессора Тимирязева.

Соединяя в своих произведениях жизненную правду и научные данные, писатель создаёт произведения «Именины», «Припадок» и мн. другие.

Уже с 1881 г. он начинает практику врача при докторе П.А. Архангельском в Чиikinской земской лечебнице Звенигородского уезда Московской губернии. По собственному свидетельству, он «не раскаивается, что пошёл на медицинский факультет». Окончив университет, Чехов попытался занять вакансию педиатра в одной из детских клиник, однако по неизвестной причине этого назначения не произошло. Получив диплом врача, Чехов на дверях своей квартиры поместил табличку «Доктор А.П. Чехов», он продолжает лечить приходящих больных и посещать тяжёлых на дому. «Медицина у меня шагает понемногу. Лечу и лечу».

Каждый день приходится тратить на извозчика более рубля. Знакомых у меня очень много, а стало быть, немало и больных. Половину приходится лечить даром, другая же половина платит мне пяти- и трехрублёвки» (П. I, 141). Так проходили дни у доктора Чехова, а пыливый взгляд писателя невольно впитывал и тут же рисовал новые образы и сюжеты будущих рассказов: «Беглец», «Мёртвое тело», «Сельские эскулапы», «Хирургия», «Неприятность», «По делам службы» и другие.

У Чехова была задумка написать «Историю врачебного дела России», представив этот труд как докторскую диссертацию. Туда должны были войти сорок шесть рукописей, размерами в четверть листа и выписками из многочисленных источников. Списки источников, которые намеревался проштудировать Чехов, включали в себя: один – семьдесят три названия, другой – двадцать четыре, третий – пятнадцать. Среди сделанных им выписок попадают и его замечания. Так, имеется интересное замечание о Лжедмитрии, относительно которого не был разрешен спор, являлся ли он самозванцем или же был настоящий царевич. Это замечание Чехов повторил в письме к Суворину, где утверждал: «У настоящего царевича Дмитрия была

наследственная падучая, которая была бы и в старости, если бы он остался жив. Стало быть, самозванцем был, в самом, деле, самозванец, так как падучей у него не было. Сию Америку открыл врач Чехов» (П. IV, 42). Даже в этой маленькой заметке мы чувствуем пытливость ума и живой интерес к исследованию, охватывающему уже не только медицину, но и историю страны и государства. Одновременно с этим так по-чеховски тонко звучит в конце фразы его лёгкая ирония по поводу самозванца: «Сию Америку открыл врач Чехов» (П. IV, 42).

Увлечение наукой, живой интерес к её достижениям сопровождает писателя всю жизнь. Это и внимание к новейшим открытиям в медицине, и активное участие в спасении “в научном отношении” журнала «Хирургия».

Наряду с интересом к исследованиям, писатель и доктор проявляет себя как миссионер. Речь идёт о деятельности А.П. Чехова в 1892 году, когда в средней полосе России свирепствовала эпидемия холеры. Доктор Чехов счёт своим долгом организацию врачебного пункта и оборудование его на личные средства.

В жизни писателя есть ещё один гражданский подвиг – поездка на Сахалин: «...обследованием сахалинской каторги я хочу хотя бы немного заплатить медицине» (П. IV, 28), – так объясняет А.П. Чехов интерес к далёкому острову и каторжанам. Но настоящей же целью этой поездки было желание обратить внимание общества к «месту невыносимых страданий, на какие только способен человек» (П. IV, 28).

Пребывание на острове продолжалось три долгих месяца, и всё это время работал он в каторжном «аду»: вставал в пять утра, ложился поздно, имел терпение сделать перепись всего населения. В результате нет ни одного каторжника или поселенца, который бы не устаивался уединения с лекарем. Амбулаторный приём он проводил весь день и в любую погоду, не сходя с тарантаса, ездил по всему участку с двадцатью пятью деревнями. Работа врача стала отнимать у него много времени и сил, «о литературе и подумать нельзя». В своих письмах он часто жаловался: «Приходится быть и врачом, и санитарным служителем в одно и то же время», «лошади и экипажи у меня паршивые, дорог я не знаю, по вечерам ничего не вижу, денег у меня нет, утомляюсь я скоро, а главное, никак не могу забыть о том, что надо писать».

При всей этой суете Чехов находился в постоянном переутомлении, работа была тяжелой не по силам. Он писал в своих письмах: «Я встаю с постели и ложусь с таким чувством, будто у меня иссяк весь интерес к жизни. Уже к полудню начинаю чувствовать утомление и желание завалиться спать. Работы у меня больше чем по горло... Утомлен и раздражен я адски» (П. V, 94).

При всей своей активной врачебной деятельности Антон Павлович забыл и про своё здоровье. Эти бесконечные разъезды по участку в любую погоду, и в снег, и в зной, и в дождь без зонта и в мокрых валенках нанесли ущерб его физическому состоянию. Восьмого марта 1897 г. у него открылось сильное лёгочное кровотечение и пришлось врачу самому лечь в клинику. Свою болезнь он пред-

почитал оставлять в тайне и суеверно замалчивал. Чего много в его письмах – так это жалоб на геморрой: «...болен в некоторых частностях. Например, кашель, перебои сердца, геморрой. Как-то перебои сердца продолжались у него шесть дней, непрерывно, и ощущение всё это время было отвратительное. После того, как я совершенно бросил курить, у меня уже не бывает мрачного и тревожного настроения» (П. V, 283). Все здесь в одном ряду: кашель, перебои в сердце, последствия курения и это после жестоких проявлений неизлечимого туберкулеза. Но оптимизм и юмор его не оставляют «кроме легких, все мои органы найдены здоровыми. «... И здоровье моё в таком положении что вы, мои наследники, можете только радоваться. Дантист сломал мне зуб, потом дергал три раза – и в результате инфекционный периостит верхней челюсти. Боль была неистовая, и благодаря лихорадке пришлось пережить состояние, которое я так художественно изобразил в “Тифе”... Чувство полноты и кошмар. Третьего дня сделали разрез, теперь опять сижу за столом и пишу» (П. VII, 175).

Сахалинский период в жизни Чехова заканчивался, его ждала долгая дорога домой, преодоление болезни, и писательская деятельность. Ведь столько много накопилось впечатлений, открытий, разочарований и новых планов, которые непременно надо осуществить.

Из-за болезни Антону Павловичу пришлось оставить врачебную практику, но он продолжает интересоваться достижениями медицины, читает специальные журналы. Как отмечают современники, медицина прочно входит в художественное творчество доктора Чехова, дав прозе замечательного новеллиста, объективность и точность, научно достоверное изображение различных оттенков душевного состояния героев. Литература помогает ему оставаться врачом.

Гордость за профессию и ревностное отношение к званию доктора проявлялись во всём. Даже в паспорте жены А.П. Чехов написал: «жена лекаря».

Кто же такой доктор, по мнению Чехова? Каким он должен быть? Ответ мы находим в произведениях писателя, в образе скромного «великого человека» врача Дымова, в образах патриотов-учёных, о которых с гордостью говорит писатель в своём некрологе о Пржевальском, в книге «Остров Сахалин».

Наконец, образ настоящего врача являет сам А.П. Чехов, показывая пример гражданского служения, гордости за профессию и любви к своей стране.

Литература

1. Доктор Чехов // Вестник Московского Городского Научного Общества Терапевтов. – 2007. – №19 (октябрь). URL: <http://www.zdrav.net/personality/chehov>.
2. Корчагина Л. Образ врача и человека в творчестве А.П. Чехова. URL: <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200402803->.
3. Четырежды Чехов / Сост. И. Клех. – М.: Emergency Exit, 2004. – С. 154–159, 172–175.

Т. В. Солопова

(Россия, г. Зерноград)

Научный руководитель:

преподаватель

проф. цикла высшей

квалификационной

категории

Т.В. Лантратова

**ФУНКЦИИ ОДНОРОДНЫХ РЯДОВ
ГЛАГОЛОВ-СКАЗУЕМЫХ
В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА**

Исследование чеховских текстов с точки зрения их синтаксиса представляет большой интерес. В этой связи хотелось бы обратить внимание на факт использования автором глагольных словоформ с художественно-изобразительной и стилистической целью.

Прежде чем описать слова или действия персонажа, А.П. Чехов характеризует его душевное состояние. В результате перед нами предстаёт богатая палитра разнообразных оттенков семантики глаголов говорения, мимики, мысли, эмоциональной реакции и т.п. Как правило, они сочетаются в одном сочинительном ряду с глаголом физического действия, что позволяет читателю зрительно воспринимать образ персонажа. Это наглядно представлено в рассказе А.П. Чехова «Мой Домострой»:

«Утром, когда я, встав от сна, стою перед зеркалом и надеваю галстук, ко мне тихо и чинно входят тёща, жена и свояченица» («Мой Домострой», С. V, 359).

Такая особенность писательской манеры объясняется, в частности, желанием показать гармоническое единство внутреннего и внешнего мира человека, существующее в реальной действительности, так как физическое и психическое в человеке неразделимы:

«Наконец, старик, точно выведенный из терпения непослушной рубахой, вскочил и заговорил с горечью» («Счастье», С. VI, 214).

Говоря о внутреннем, психическом состоянии персонажа, автор использует глаголы в наглядно-изобразительных целях, отражая особый внутренний мир:

«Савка слушал меня внимательно, не мигая глазами, и всё время улыбался от удовольствия» («Агафья», С. V, 27);

«Если я засыпаю, то дежурная садится у моего изголовья и веером отгоняет от меня мух» («Мой Домострой», С. V, 360);

«<...> она, красная, свирепая, kloкочущая, идёт за получкой, и – не было слышать, чтобы она возвращалась с пустыми руками» («Мой Домострой», С. V, 359).

Однородные ряды глаголов-сказуемых отражают органическое единство изображаемых фактов:

«– Я вас, ракалиш, кормлю, пою, наставляю, – говорю я им, – учу вас, тумбы, уму-разуму, а потому вы обязаны уважать меня, почитать, трепетать, восхи-

щаться моими произведениями и не выходить из границ послушания ни на один миллиметр» («Мой Домострой», С. V, 359).

А.П. Чехов фактически никогда не использует одиночных глаголов, выражающих психическое действие персонажа. Писатель употребляет рядом с ними глаголы физического действия или состояния лица, позволяет наглядно представить образ персонажа: ведь внутренний мир изображаемой автором личности недоступен образному восприятию. А.П. Чехов, замечательный художник слова, прекрасно понимает это и наполняет свой текст целой палитрой глаголов:

«Бедная девочка не отвечает на вопросы, хмурится и нервно топает ножкой» («Шуточка», С. V, 490);

«В случае непослушания или выражения недовольства я прибегаю к более строгим мерам: запираю в чулан, даю нюхать нашатырный спирт и проч.» («Мой Домострой», С. V, 360).

Чтобы подчеркнуть длительность действий, состояний, автор использует одновременно различные временные формы глагола:

«Так ты меня не любила и любить не будешь?» («За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь», С. I, 21).

А.П. Чехов часто использует антитезу, созданную с помощью глаголов:

«Ночью, когда я сплю, все три мои домочадцы не спят, ходят по комнатам и сторожат, чтобы воры не украли моих произведений» («Мой Домострой», С. V, 360).

Таким образом, необходимо сделать вывод, что однородные ряды глаголов-сказуемых, которые использует А.П. Чехов в своих произведениях, выполняют различные функции, помогая читателю не только представить себе персонажа, но и понять его внутренний мир, природу действий и палитру чувств, которую он испытывает в тот или иной момент своей жизни.

Кроме того, приведенные примеры из текстов с использованием сочинительных рядов глаголов-сказуемых говорят о замечательном художественном мастерстве А.П. Чехова, его умении через слово и образное средство передать авторскую иронию.

Литература

1. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. – М.: ВШ, 1989.

Е.А. Сухарева

(Россия, г. Зерноград)

Научный руководитель:
преподаватель
проф. цикла высшей
квалификационной
категории Т.С. Бабенко**ПОРТРЕТНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ
В РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА
(на примере рассказов о детях)**

Портрет персонажа – это средство художественной характеристики, с помощью которого «писатель раскрывает типический характер своих героев и выражает свое идейное отношение к ним через изображение внешности героев: их фигуры, лица, одежды, движений, жестов и манер», как мы знаем из курса литературы.

По мнению Н.Л. Лейдермана, рассказ способен изобразить одно мгновение из жизни человека, но в этом эпизоде он обнаруживает «главное противоречие, которое определяет сущность человека и его времени». Его цель – «в одном единственном миге собрать, понять и объяснить всю жизнь» [Лейдерман 1982: 27].

На рубеже XIX–XX вв. внимание к рассказу активизировалось. Время кризиса традиций и социальных проблем выдвинуло этот жанр наряду с романом на ведущее место в литературе, и творчество Чехова отразило особенности этой эпохи. Возможно, именно ему принадлежит заслуга в том, что рассказ стал осознаваться как жанр. Разнообразие тем, фабул, характеров у него безгранично. В разговоре с И.А. Буниным Антон Павлович однажды сказал: «Вам хорошо теперь писать рассказы, все к этому привыкли, а это я пробил дорогу к маленькому рассказу, меня еще за это ругали... Требовали, чтобы я писал роман, иначе и писателем нельзя называться» [Бунин 1960: 535 – 540].

Мир ребенка для Чехова – это особый мир. Дети – особые герои. Его не привлекала литература «для детей», но крайне волновала сама стихия детства. В детском сознании он находил неискушенный, гармоничный взгляд на жизнь в ее целостном единстве. В переписке с друзьями Чехов признавался, что его детство было нелегким: «В детстве у меня не было детства» – писал он. Сложные отношения с отцом, деспотизм и жестокость станут отголоском из детства самого автора в рассказах о детях. Детство для Чехова – сложный этап в жизни человека.

Всем известно о нелёгком детстве писателя, при этом он достаточно много пишет о детях и для детей. Эта мысль повлекла за собой вопрос: существует ли такая-то особенность в создании А.П. Чеховым детских портретов в рассказах?

Заинтересовавшись, мы выяснили, что с 1883 г. по 1889 г. А.П. Чеховым было написано семнадцать рассказов, героями которых являются дети. Это рассказы: «Злой мальчик» (1883), «Устрицы» (1884), «Репетитор» (1884), «Кухарка женится» (1885), «Гриша» (1886г.), «Детвора» (1886), «Житейская мелочь» (1886), «Ванька»

(1886), «Событие» (1886), «День за городом» (1886), «Тайный советник» (1886г.), «Мальчишки» (1887), «Беглец» (1887), «Володя» (1887), «Дома» (1887), «На страстной неделе» (1887), «Спать хочется» (1888).

Прочитав эти рассказы, можем сказать, что портреты детей в рассказах Чехова лаконичны. Краткий, бегло данный портрет обусловлен требованиями жанра, в рамках которого у писателя нет возможности предоставить подробное, всестороннее описание героя. Лаконизм – это «краткий, сжатый способ выражать мысли». Он позволяет максимально наполнить образы содержанием, использовать минимум слов, избегая лишних, малозначимых деталей, поэтому во многих рассказах писателя портрет персонажа дан в нескольких словах, но в нем актуализированы черты, которые писатель хотел выделить как наиболее содержательные и значимые.

Интересным представляется то, на что обращает внимание Чехов в описании маленьких героев. Первой особенностью можно назвать характеристику возраста героев: возраст героев в рассказах указывается очень точно. Так, Сереже («Дома») семь лет, Грише – девять, его сестре Ане – восемь, а Соне – шесть («Детвора»), Алеше – восемь («Житейская мелочь»), Феде – девять («На страстной неделе»), Ване – шесть, его сестре Нине – четыре г. («Событие»), Грише – два г. и восемь месяцев («Гриша»). Таким образом, в каждом из рассказов прямо или косвенно указан возраст героев, который обуславливает особенности их внешности, поведения, проявления эмоций и настроения. Читателю легче сопоставлять поступки героя с его возрастными особенностями.

Уникальными представляются сравнения, которые использует Антон Павлович для характеристики героев. Нос Вани в рассказе «Событие» сравнивается с *«пугвицей»*. В рассказе «Детвора» у одного из героев, Гриши, *«жирные, как негра»* губы («Детвора» С. IV, 315), а у его сестры Сони цвет лица, *«какой бывает только у очень здоровых детей, у дорожных кукол и на бонбоньерках»* («Детвора», С. IV, 316). Такие неожиданные, яркие сравнения создают сильный художественный эффект и позволяют придать образам героев индивидуальность, а образ представляется настолько живым и непосредственным, что невольно у читателя перед глазами разворачивается реалистичная картина.

В описании внешности маленьких героев часто подчеркиваются особенности фигуры и черт лица. О фигуре Гриши – *«маленький», «пухлый»; «неуклюжая, робко, неуверенно шагающая»* («Гриша», С. V, 83). Впечатление усиливается за счет использования олицетворения – *«фигура выражает крайнее недоумение»* при описании героя в рассказе «Гриша». Ещё раз убеждаемся в особенности придавать фигуре персонажа «осязаемости» в рассказе «Дома»: Сережа – *«тищедушный», «хрупкий» «был вял телом, как парниковый овощ»* («Дома», С. VI, 99).

Очень интересной особенностью у Чехова является описание движений и жестов персонажей его рассказов, это становится яркой деталью портрета. А.П. Чехов писал брату Александру: «Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев...» (П. I, 242).

В рассказах писателя о детях жесты героев играют важную роль в раскрытии особенностей детского поведения и характера. Нередко встречаются жесты, которые характеризуют возраст главных героев. В рассказах можно обнаружить жесты, характерные лишь для детей. Такие жесты отличаются большей импульсивностью, естественностью, непосредственностью. Гриша *«говорит не столько языком, сколько лицом и руками. Показывает он, как блестит солнце, как бегают лошади, как глядит страшная печь и как пьет кухарка»* («Гриша», С. V, 85). Грише два г. и восемь месяцев. Он еще не может высказать свои мысли, не умеет использовать сложные жесты и объясняет свои переживания, как может. Взрослея, дети начинают применять все более сложные и осмысленные жесты: Володя *«перекрестился»* («Мальчики», С. VI, 428); Егор *«подает Пете Удодову руку»* («Репетитор», С. II, 336); Сережа *«пожал плечами»* («Дома», С. VI); Андрей *«низко поклонился»* («Тайный советник», С. V, 129). Можно заметить, что, чем старше герой, тем более осознанные жесты он использует. Жесты героев становятся более понятными для окружающих, они имеют общепризнанное значение.

Детская энергичность проявляется в подвижности героев. Детям свойственна резкость движений, порывистость. С помощью лексики со значением стремительности действия Чехов придает движениям детей динамичность: Алеша *«вскочил»*; *«прыгнул с дивана и подбежал к Беляеву»*; *«рванулся с места и выбежал вон»*; *«вприпрыжку, <...> болтая руками, следовал»* («Житейская мелочь», С. V, 318, 321); Ваня и Нина *«вскрикивают, прыгают с кроваток, <...> бегут босиком»*; *«бегут в комнаты»* («Событие», С. V, 424); Пашка *«в ужасе вскочил с кровати»*; *«не разбирая дверей, бросился в палату»*; *«спотыкаясь, выбежал на двор»*; *«бросился назад»* («Беглец», С. VI, 351). В данных примерах дети под влиянием эмоций ведут себя нетипично для своего возраста, благодаря точной и динамичной лексике автору удается сконцентрировать внимание читателя на эмоциональном состоянии героя.

Известно, что детям свойственна любознательность, стремление прикоснуться к кому-либо или чему-либо, попробовать на вкус, понюхать. Интересуясь жизнью взрослых, Гриша *«заглядывал в замочную скважину»* («Кухарка женится», С. IV, 135); Андрей, наблюдая за дядей, также *«заглядывал к нему в замочную скважину»* («Тайный советник», С. V, 133).

Жесты в рассказах Чехова всегда обусловлены ситуацией. Слова или поступки героев часто сопровождаются какими-либо движениями или жестами. В разных ситуациях они помогают сделать высказывания более информативными, помогают выявить дополнительные смысловые значения. С помощью жестов маленькие герои выражают отношение к окружающим, эмоциональное состояние, вызванное какой-либо ситуацией.

Например, в рассказе «Детвора» жесты маленьких героев обусловлены ситуацией игры. Гриша желает непременно выиграть, поэтому от волнения *«вертится он, как на иголках»*. Выиграв, он *«с жадностью хватает деньги и тотчас же прячет их в карман»*. Однако его сестра Соня реагирует иначе: *«кто бы ни выиграл, <...>*

хлопает в ладоши) («Детвора», С. IV, 315). Ей безразличен результат, просто выигрыш кого бы то ни было радует девочку, ведь выигрыш – то радость, и этот жест придает характеру девочки цельность и завершённость. Кухаркин сын Андрей, напротив, в процессе игры *«стоит неподвижно»*. Мальчик равнодушно относится к выигрышу, его увлекает *«арифметика игры»*. Повздорив, ребята дерутся: *«Андрей бледнеет, кривит рот и хлоп Алешу по голове! Алеша злобно таращит глаза, вскакивает, становится одним коленом на стол и, в свою очередь, – хлоп Андрея по щеке! Оба дают друг другу еще по одной пощечине и ревут»* («Детвора», С. IV, 318). Вася, которого дети не захотели принять в игру, разочарованно *«пожимает плечами»*. Мальчик пытается показать, что к поступку детей относится равнодушно, но его жест выдает обиду.

В рассказах Чехова дети часто используют жесты для подкрепления своих слов. Алеша на вопрос Беляева отвечает: *«Как вам сказать? <...> Ведь мама в сущности никогда не бывает здорова»* («Житейская мелочь», С. V, 317). При этом он пожимает плечами, чтобы показать свою неуверенность в правильности ответа. Володя в состоянии озлобленности говорит: *«Вы лжете!»*. При этом бьет кулаком по столу *«с такой силой, что задрожала вся посуда»* («Володя»). Этим жестом герой хочет утвердить свои слова, придать им значимость, выразить свое эмоциональное отношение к происходящему. Жесты могут сопровождать не только слова, но и мысли героев: *«Ах, поскорее бы уехать отсюда! – думал он, хватая себя за голову»*; *«И как они могут говорить вслух об этом! – мучился он, всплескивая руками»* («Володя», С. VI, 201); *«Странно... – думает он, ероша волосы и краснея. – Как же она решается?»* («Репетитор», С. II, 337). Итак, мы видим, что у Чехова жесты выражают экспрессивность эмоций героев, их неспособность контролировать свои действия.

В некоторых случаях жесты заменяют слова, они не соотносятся с речью героев. Маленький Гриша, вернувшись с прогулки домой, рассказывает маме о том, что он увидел: *«Говорит он не столько языком, сколько лицом и руками. Показывает он, как блестит солнце, как бегают лошади, как глядит страшная печь и как пьет кухарка...»* («Гриша», С. V, 85). Мальчику только два г. и восемь месяцев, и он еще не может в полной мере рассказать о своих впечатлениях, поэтому он использует невербальные способы общения, которые ему более доступны и понятны. Андрей, приветствуя дядю, *«шаркнул по песку ножкой и низко поклонился»* («Тайный советник», С. V, 131).

Для того, чтобы придать жестам героев образность, в полной мере передать их эмоциональное состояние, Чехов использует средства художественной выразительности. Так при описании жеста Антон Павлович активно использует простые эпитеты: Алеша, уличенный во лжи, *«стал усердно царапать ногтем медальон»* («Житейская мелочь», С. V, 319); Егор *«милостиво»* подает Пете Удодову руку» («Репетитор», С. II, 336); Андрей *«низко поклонился»* дяде («Тайный советник», С. V, 131). Эпитет «милостиво» позволяет выразить отношение репетитора к ученику и

продемонстрировать их разное социальное положение. Андрей, желая показать уважение к дяде и подчеркнуть его высокий статус, «низко» кланяется ему. Понимая, что его обман раскрыли, Алеша стремится чем-то занять себя, чтобы успокоиться.

Во многих рассказах Чехов использует устойчивые выражения. Его герои «пожимают плечами», «хватают себя за голову» и «указывают» на что-либо. Эти выражения мы нашли в рассказах «Дома», «Мальчики», «Детвора», «Житейская мелочь», «Володя», «День за городом».

Для раннего Чехова характерно использование скрытого, неакцентированного психологизма. Изображение эмоций через внешние признаки позволяет чрезвычайно емко передать душевное состояние героя. В рассказах Чехова о детях, написанных в период с 1883 по 1889 г., мимика наравне с жестом играет значительную роль в изображении детского портрета.

Мимика – это «движения лица, выражающие внутреннее душевное состояние». Лицо является одной из важнейших характеристик физического облика героя. Психология мимики позволяет при малейших изменениях в выражении лица человека понять его настроение и отношение к происходящему вокруг. Мышцы лица не контролируются полностью, поэтому именно мимика может сказать о настоящих эмоциях.

Вспомним героя одноименного рассказа Ваньку («Ванька»), которому плохо живется в доме сапожника. Переживая разные эмоции, он пишет письмо своему дедушке. При описании своей жизни, герой *«покривил рот, потер своим черным кулаком глаза и всхлипнул»* («Ванька», С. V, 480). Лицо мальчика говорит о том, что он расстроен. При воспоминаниях о жизни с бабушкой взгляд его останавливается: *«Ванька перевел глаза на темное окно, в котором мелькало отражение его свечки, и живо вообразил себе своего деда Константина Макарыча»; «Ванька судорожно вздохнул и опять уставился на окно»* («Ванька», С. V, 478, 480). С помощью мимики автор показывает, как герой вспоминает свое прошлое. Для человека характерно фиксирование взгляда на одной точке, когда он задумывается или что-то вспоминает.

В рассказе «Детвора» описывается игра детей в лото. С помощью мимики автор показывает эмоции героев и их отношение к процессу игры. Играют дети с азартом, но *«самый большой азарт написан на лице у Гриши»* («Детвора», С. IV, 315). Глаза мальчика *«беспокойно и ревниво бегают по картам партнеров»*. Мимика героя дает понять, что он вовлечен в игру. Характеристика взгляда передает его желание выиграть. Андрея не волнует чужой успех или процесс игры, он *«мечтательно смотрит на цифры»* («Детвора», С. IV, 316). По лицу Сони, напротив, *«разлито умиление»*. Когда победа достается ей, она кокетливо закатывает глаза и хохочет. У ее партнеров *«вытягиваются физиономии»*, а Гриша *«с ненавистью»* смотрит на Соню. Когда Андрей не может дальше играть, он *«кривит рот и начинает страдальчески мигать глазами»*. Автор поясняет: *«Сейчас он заплачет»*. Похожее выражение появляется на лице у мальчика, когда он ссорится с Алешей: *«Андрей бледнеет, кривит рот и хлоп Алешу по голове»* («Детвора», С. IV, 318).

Ссора детей не останавливает игру: *«Не проходит и пяти минут, как дети опять хохочут и мирно беседуют. Лица заплаканы, но это не мешает им улыбаться»* («Детвора», С. IV, 318). Резкая смена настроения характерна для детей, они быстро переходят от одной эмоции к другой, поэтому сразу после слез на их лицах может появиться улыбка. Но только благодаря таким точным писаниям мимики читателю доступно понимание этой динамичности и детской непринуждённости.

Часто о чувствах героя говорит изменение цвета лица. Эта деталь нередко выдает неожиданное потрясение героев. Цвет кожи меняется в зависимости от переживаемого стресса. Андрей из рассказа «Детвора» *«бледнеет»*, когда его обвиняют в мошенничестве. В рассказе «Житейская мелочь» Алеша, уличенный во лжи, *«покраснел»*. Когда Беляев выдает секрет мальчика, Алеша *«покраснел, потом вдруг побледнел»* («Житейская мелочь», С. V, 321). Резкая смена цвета лица героя говорит о разных эмоциях. В этой ситуации мальчик сначала смущается, когда на него обращают внимание присутствующие, потом бледнеет, когда осознает, что его секрет станет известен.

Мимика героев может передавать физические ощущения. В рассказе «День за городом» Данилка, защемивший руку в дереве, *«болезненно улыбается»*. Фекла *«мортичится»* из-за волдыря на шее. Гриша впервые попробовав алкоголь, *«таращит глаза»*. Варька в рассказе «Спать хочется», не спавшая несколько дней, *«пучит глаза»*, чтобы не заснуть. Мимика в данном случае исключает описание физического состояния, так как она «прожита» много раз самим читателем.

Таким образом, мимический портрет в рассказах Чехова о детях играет важную роль. Он поясняет возраст, отношения между героями, раскрывает характер, различия между героями разных полов. Мимика, часто являясь бессознательной, помогает показать отношение героев к ситуации.

Все герои-дети наделены характеристикой внешнего облика. Портреты детей в рассказах лаконичны, даются в начале повествования, могут занимать экспозиционное положение, и могут быть рассредоточены по всему тексту. Внешность ребенка описывает либо повествователь, либо другие герои рассказов. В портретах детей всегда прямо или косвенно указывается их возраст, социальное и семейное положение. Уже в раннем возрасте герои Чехова обладают особыми чертами характера, которые проявляются в их внешнем облике. Особую роль играет художественная деталь, фиксирующая особенности возраста, жестикуляции, мимики, телодвижения. Часто встречаются описания фигуры героев, одежды, цвета лица, глаз, волос. В портрете каждого ребенка прослеживается индивидуальность. Особое значение имеют изобразительно-выразительные средства. Уникальны сравнения, эпитеты, часто использование уменьшительно-ласкательной лексики.

В анализируемых рассказах прослеживается эволюция детского портрета. Рассказы, написанные в 1883–1885 гг. («Злой мальчик», «Кухарка женится»), не содержат подробного портретного описания. В них отмечается лишь возраст героев. Встречаются описания мимики и жестов, но они достаточно лаконичны и

немногочисленны. Портрет дается при первой встрече читателя с героем. Однако в начале рассказа «Репетитор» (1884) встречается портретное описание героя, в котором отмечаются детали внешности. Жесты и мимика в рассказе занимают важное место в раскрытии эмоционального состояния героев-детей.

В рассказах, написанных в 1886 г. («Событие», «Житейская мелочь», «Ванька», «Гриша», «Детвора», «День за городом»), интерес автора к портрету маленького героя возрастает. Внешность детей изображается с большим количеством деталей: отмечаются цвет волос, глаз, особенности фигуры, детали одежды. Подчеркивается социальное положение. С помощью мимики и жестов автор раскрывает эмоции героев, их реакцию на происходящие события, особенности характера и поведения. Чаще всего мимический и жестовый портреты закреплены вербально. Портрет маленького героя дается через восприятие кого-либо из героев, либо через восприятие повествователя. В рассказах с несколькими героями-детьми описывается внешность каждого ребенка. Преимущественно портретное изображение дается в начале повествования, либо при первой встрече с героем. Лишь в рассказе «Тайный советник» (1886) отсутствует портретное описание героя-ребенка, что обусловлено спецификой повествования от первого лица.

В рассказах, написанных в 1887 г. («Беглец», «Володя», «Мальчики», «Дома»), характер портретного описания несколько меняется. Описание детей дается преимущественно через восприятие других героев. При этом детали внешности могут быть обозначены в прямой речи. Отмечаются особенности мимики, жестов, позы героя. Детали портрета рассредоточены по всему рассказу. Жестовый и мимический портреты приобретают более важное значение. Автор уделяет им больше внимания. Встречаются подробные описания выражения лица героев, бессознательных жестов, которые передают душевные переживания. В рассказах, написанных в этот период, жестовый и мимический портреты не закреплены вербально, имеют локальное месторасположение.

Рассказ «Спать хочется», написанный в 1888 г., не содержит портретного описания героя-ребенка. Отмечается лишь возраст девочки. Жесты и мимика имеют особую функцию: с их помощью автор передает психологическое состояние ребенка, что помогает, в свою очередь, понять идейную составляющую рассказа.

Таким образом, мы заметили, что наибольшее внимание Чехова к портрету героя-ребенка прослеживается в 1886–1887 гг.

Литература

1. *Базилевская А.К.* Тема детства в рассказах А.П. Чехова: этико-психологические аспекты // Известия Уральского гос. ун-та. Сер. 2: Гуманитарные науки. – 2010. – № 4. – С. 6–15.
2. *Бунин И.А.* Чехов А.П. / Чехов в воспоминаниях современников. – М.: Худ. лит-ра, 1960.

3. Валлон А. Психическое развитие ребенка // М.: Просвещение, 1967.
4. Выготский Л. С. Проблемы развития психики: собр. соч. в 6-ти тт. – М.: Педагогика, 1982. – Т.3. – С. 134–245.
5. Кубасов А.Я. А.П. Чехов: искусство стилизации. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. ун-та, 1998.
6. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1982.

ДЕГРАДАЦИЯ ЛИЧНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА

А.А. Удодова
(Россия, г. Белая Калитва)

Научный руководитель:
преподаватель
высшей категории
Л.П. Мотовилова

Проблема духовной деградации личности представляет особый интерес в произведениях А.П. Чехова, поскольку современное общество всё чаще сталкивается с этой проблемой. Что, по мнению прозаика, является истинными людскими пороками? Как изображает их писатель? Какова авторская позиция? Постараемся дать ответ на эти вопросы.

Стирание границ моральных ценностей, алчность, чрезмерная лень и праздность – пороки, которые объединяют героев рассказов А. Чехова «Ионыч» (С. X, 24) и «Крыжовник» (С. X, 55), а также комедии «Вишнёвый сад» (С. XIII, 195). Почему классик изобразил подобные характеры? Можно предположить, что они являются воплощением антипода ценностям самого автора.

Обращаясь к комедии «Вишнёвый сад», необходимо обратить внимание на образ Любви Раневской. В начале повествования автор упоминает о том, что Любовь Андреевна, изначально имея определенные духовные пороки, сохраняла в глубинах своей души светлое, искреннее и трепетное отношение ко всему, что окружало её с самого раннего детства. Воспоминания об имении являлись для нее чем-то особенно важным: «О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось» («Вишневый сад», С. XIII, 210). Обратим внимание на то, что героиня отличалась добродушием, она не жалела ничего для своих близких, что прослеживается и в следующем эпизоде:

«П и щ и к (*идет за ней*). Значит, теперь спать... Ох, подагра моя. Я у вас останусь... Мне бы, Любовь Андреевна, душа моя, завтра утречком... двести сорок рублей...

Г а е в . А этот все свое.
 П и щ и к . Двести сорок рублей... проценты по закладной платить.
 Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Нет у меня денег, голубчик.
 П и щ и к . Отдам, милая... Сумма пустяшная...
 Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Ну, хорошо, Леонид даст... Ты дай, Леонид.
 Г а е в . Дам я ему, держи карман.
 Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Что же делать, дай... Ему нужно. Он отдаст» («Вишневый сад», С. XIII, 211).

Названные эпизоды демонстрируют взору читателя проявление положительных черт героини произведения, тем самым доказывая, что духовная деградация являлась последовательным процессом, развитие которого сама Раневская даже не пыталась как-либо нейтрализовать, что привело к плачевным последствиям. Далее ее внутренний мир претерпевает кардинальные изменения, он составляет абсолютно явственный контраст с нравственными ценностями автора, потому как персонаж по ходу развития сюжета приобретает всё более безнравственное, абсолютно противоречивое обличье, демонстрирующее некую отвлеченность от мирских неурядиц и проблем, сконцентрированность лишь на собственных выгодах и получении удовольствия. Сказанное доказывают слова самой Раневской: «И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати... Ну, ничего...» («Вишневый сад», С. XIII, 230). Здесь мы видим то явное безразличие, крайнее нежелание как-либо способствовать улучшению положения имения.

Обращаясь к портрету Дмитрия Ионыча Старцева – главного действующего лица рассказа «Ионыч», можно проследить несколько иную историю. В начале повествования персонаж представлен как добропорядочный, искренний, честный и образованный человек: «И доктору Старцеву Дмитрию Ионычу, когда он был только что назначен земским врачом и поселился в Дялиже, в девяти верстах от С., тоже говорили, что ему, как интеллигентному человеку, необходимо познакомиться с Туркиными» («Ионыч», С. X, 24). Но постепенно Ионыч лишается всех положительных качеств, остаётся лишь профессиональная квалификация, да и та подвержена разложению, поскольку граничит со скупостью и алчностью: «У него много хлопот, но всё же он не бросает земского места; жадность одолела, хочется поспеть и здесь, и там» («Ионыч», С. X, 40). И итог закономерен: «Он одинок. Живется ему скучно, ничто его не интересует» («Ионыч», С. X, 41).

В рассказе «Крыжовник», ведется повествование о жизни Николая Ивановича, небогатого дворянина, уже много лет служащего чиновником. Однажды герой загорелся идеей купить имение и поселиться в деревне, но осуществить всё это в один миг попросту невозможно, поскольку переезд таит в себе огромное количество затрат. Недостаток материальных средств стал причиной возникновения и развития процесса духовной деградации Николая Ивановича: герой, одержимый своей целью, безжалостно рушит все нравственные начала в собственной душе, собственноручно вскармливая алчность и безжалостность.

«Все с той же целью, чтобы купить себе усадьбу с крыжовником, он женился на старой, некрасивой вдове, без всякого чувства, а только потому, что у нее водились деньжонки. Он и с ней тоже жил скуп, держал ее впроголодь, а деньги ее положил в банк на свое имя» («Крыжовник» С. Х, 59). Данный эпизод явственно иллюстрирует проявление тех ужасных, абсолютно деморализованных жизненных ценностей героя. Да, быть может, сама идея – купить прекрасное поместье, обзавестись семьёй, наслаждаться красотой природы – звучит невероятно привлекательно, но путь, избранный для её реализации, не имеет и тени истинной духовной чистоты. Подобную деградацию личности А.П. Чехов считал недопустимой.

Вероятно, причиной подобного упадка в характерах трёх рассмотренных образов можно считать постоянное влияние общества, окружающего их, которое те же пороки. А.П. Чехов изображает деградацию Раневской, Ионыча и других, используя трагикомизм, ведь развязки всех произведений имеют довольно печальный исход: Любовь Андреевна и её брат Леонид Гаев теряют фамильное имение из-за собственной небрежности, праздности повседневной жизни и нежелания осуществлять активную деятельность. Наоборот, в их поведении преобладают лишь мечтательность, затерянность в мире волшебных идей и событий, где вовсе не нужно трудиться, поскольку все разрешится само собой. Ионыч превращается в ворчливого и ленивого старика, жизненной целью которого стало материальное благополучие. Николай Иванович, в свою очередь, также ступил на скользкий путь духовной деградации, утратив большинство положительных внутренних ориентиров.

Стоит сказать, что, несмотря на некую обездоленность героев, тщетность их положения, автор вовсе не выражает снисхождение по отношению к ним, персонажи не имеют шанса на жалость со стороны Антона Павловича. Они лишь становятся объектом иронии и даже сарказма, благодаря чему читатели могут сделать вывод о настоящих жизненных ценностях.

Антон Павлович делает акцент на пороках, которые разрушают личность, ведь, появившись однажды, алчность и безразличие способны попросту поглотить доброжелательность, внимательность и целеустремленность. В самом деле, потеряв начала положительной нравственной организации личности, велик риск последующего её разрушения, что, собственно, и произошло с персонажами рассмотренных произведений. Они, быть может, и обнаружили явные пороки в своём поведении, но не изъявляли ни малейшего желания бороться с ними, считая, что каждый человек на земле «не без изъяна». Особенно важно, что они попросту не видели смысла как-либо совершенствоваться, поскольку окружение их давно находилось в состоянии деморализации, а всякое изменение в сущности главных героев было нацелено на становление сходных с общественностью качеств.

Поддаваясь давлению общественных масс, можно вовсе потерять себя, свои индивидуальные особенности характера и ценности, что впоследствии, бесспорно, положит начало духовной деградации. Каким прозаиком видится уход от пороков?

Первостепенное значение здесь, несомненно, должен занять сознательный выбор самой личности, без которого начинать путь попросту невозможно. Умеренно критическое мышление, самоанализ и стремление к лучшему – это то, что позволит маленькими шагами пройти сложный путь нравственного становления и буквально вырваться из этого гнетущего омута духовной деградации.

Антон Павлович Чехов, осознавая, как много придётся трудиться человеку, дабы воспитать в себе желанные качества, ничуть не предвосхищает сам процесс, не пытается изобразить его в качестве чего-то простого и легко достигаемого – нет, наоборот, великий драматург рисует перед читателем некую дорогу, тернистую, холмистую, преодоление которой приведёт к нужному результату. Духовная деградация личности, по мнению А.П. Чехова, стирая границы времени, должна стать чем-то недопустимым и явственно далёким для каждого человека на земле.

В заключение хотелось бы отметить, что изображая примеры деградации, объясняя ее причины, Чехов словно лечил читателей от моральной слабости и пассивности и призывал не подвергаться губительному влиянию среды, беречь в себе человека и искать пути освобождения от «полумертвой жизни», пути к прекрасному, так как в человеке «все должно быть прекрасным: и тело, и душа, и одежда, и мысли» («Дядя Ваня», С. XIII, 83).

Литература

1. Голубков В.В. Мастерство Чехова. – М.: Гос. уч.-пед. изд-во Минпрос. РСФСР, 1958.
2. Дерман А.Б. О мастерстве Чехова. – М.: Сов. уч., 1959.
3. Кулешов В.И. Жизнь и творчество А.П. Чехова. – М.: Дет. лит.-ра, 1985.
4. Милых М.К. и др. Язык прозы Чехова. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1981.
5. Опульская Л.Д. В творческой лаборатории Чехова. – М.: Наука, 1974.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Амирагян Асмик Ашотовна – докторант факультета перевода и лингвистики Университета Помпеу Фабра (Испания, г. Барселона).

Айше Мерджан – докторант факультета литературы Университета Ататюрка (Турция, г. Эрзурум).

Александрова Карина Алексеевна – учащаяся ГБПОУ РО «Зерноградский педагогический колледж» (г. Зерноград).

Аль-Бакиен София Язид Метри – студентка факультета русской филологии и документоведения Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого (г. Тула).

Бабаян Ирина Андраникована – студентка факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Бидеркесен Дурду – аспирант кафедры русского языка как иностранного Высшей школы русского языка и межкультурной коммуникации им. И.А. Бодуэна де Куртенэ Казанского федерального университета (г. Казань).

Бочарова Полина Сергеевна – учащаяся МОБУ лицей № 33 г. Таганрога (г. Таганрог).

Водогрецкая Александра Викторовна – студентка факультета романно-германской филологии Кубанского государственного университета (г. Краснодар).

Геленко Ольга Васильевна – учащаяся ГБПОУ РО «Зерноградский педагогический колледж» (г. Зерноград).

Глазунова Дарья Дмитриевна – учащаяся ГБПОУ РО «Зерноградский педагогический колледж» (г. Зерноград).

Горбатова Марина Николаевна – учащаяся МБОУ «Школа 75» (г. Ростов-на-Дону).

Григорян Мария Эдуардовна – студентка факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Дадак Чигдем – докторант факультета литературы Университета Ататюрка (Турция, г. Эрзурум).

Дроздова Ирина Сергеевна – студентка факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Ивченко Татьяна Юрьевна – студентка факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Игнатова Кристина Романовна – студентка факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Илуров Сослан Геннадьевич – студент факультета русской филологии Северо-Осетинского государственного университета им. К.Л. Хетагурова (г. Владикавказ).
Йылмаз Халил С. – магистрант Института социальных наук Эрджиевского университета (Турция, г. Кайсери).

Камбегова Аделина Александровна – студентка факультета русской филологии Северо-Осетинского государственного университета им. К.Л. Хетагурова (г. Владикавказ).

Каракайя Седа Сердарова – студентка факультета литературы Эрджиевского университета (Турция, г. Кайсери).

Каширина Анастасия – учащаяся ГБПОУ РО «Зерноградский педагогический колледж» (г. Зерноград).

Кибец Анастасия Сергеевна – студентка факультета русской филологии и документоведения Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого (г. Тула).

Ким Наталья Михайловна – доцент факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Кирсанова Виктория Витальевна – студентка факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Ковалькова Анна Владиславовна – студентка факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Ковальская Ирина Александровна – магистр, преподаватель факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Козловская Мария Алексеевна – студентка факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Кондратьева Елизавета Сергеевна – магистрант филологического факультета, направление «Литература и культура народов зарубежных стран» Санкт-Петербургского государственного университета (г. Санкт-Петербург).

Кочубей Маргарита Сергеевна – студентка факультета иностранных языков Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Краснокутская Яна Витальевна – учащаяся ГБПОУ РО «Зерноградский педагогический колледж» (г. Зерноград).

Лаврухина Юлия Владимировна – студентка факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Ладанова Елизавета Алексеевна – студентка факультета романо-германской филологии Кубанского государственного университета (г. Краснодар).

Ледовская Ксения Алексеевна – студентка факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Лозина Виктория Сергеевна – учащаяся ГБПОУ РО «Зерноградский педагогический колледж» (г. Зерноград).

Манукян Эдгар – аспирант кафедры русского языка ИФЖиМКК ЮФУ (г. Ростов-на-Дону).

Оздемир Рахман – доктор русского языка и литературы Университета Ататюрка (Турция, г. Эрзурум).

Озлем Унсал – докторант факультета литературы Университета Ататюрка (Турция, г. Эрзурум).

Онер Махмут – аспирант кафедры русского языка и литературы литературного факультета Университета Ататюрка (Турция, г. Эрзурум).

Орехова Татьяна Николаевна – учащаяся ГБПОУ РО «Зерноградский педагогический колледж» (г. Зерноград).

Пала Шейманур – докторант Университета Ататюрка (Турция, г. Эрзурум)

Паталашко Екатерина Викторовна – студентка факультета романо-германской филологии Кубанского государственного университета (г. Краснодар).

Петренко Валерия Николаевна – учащаяся ГБПОУ РО «Зерноградский педагогический колледж» (г. Зерноград).

Пилипчук Анастасия – студентка факультета романо-германской филологии Кубанского государственного университета (г. Краснодар).

Прусакова Анна Васильевна – студентка факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Рамадан Марьям Ахмед Аббас – студентка подготовительного факультета ДГТУ (г. Ростов-на-Дону).

Рейхан Челик – доктор филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы факультета литературы Университета Акдениз (Турция, г. Анталья).

Рогульченко Арсений Денисович – учащийся МАОУ СОШ № 37 г. Таганрога (г. Таганрог).

Рустамова Наиля Гопиржоновна – студентка факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Рябинина Юлия Геннадьевна – студентка факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Савчукова Инга Роландовна – студентка факультета романо-германской филологии Кубанского государственного университета (г. Краснодар).

Сахненко Анастасия Анатольевна – учащаяся МАОУ СОШ № 37 г. Таганрога (г. Таганрог).

Севда Полат – докторант кафедры русского языка и прикладного перевода Стамбульского Университета Гелишим (Турция, г. Стамбул)

Семенова Анна Андреевна – студентка факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Сергань Дарья Олеговна – магистрант факультета истории и филологии Таганрогский институт им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Скрытник Елизавета Романовна – студентка факультета отечественной филологии, ЮФУ ИФЖиММК (г. Ростов-на-Дону).

Слабунова Анастасия Васильевна – учащаяся ГБПОУ РО «Зерноградский педагогический колледж» (г. Зерноград).

Солопова Тамара Витальевна – учащаяся, ГБПОУ РО «Зерноградский педагогический колледж» (г. Зерноград).

Сухарева Екатерина Алексеевна – учащаяся ГБПОУ РО «Зерноградский педагогический колледж» (г. Зерноград).

Тахтаджи Ахмет Эмин – студент факультета литературы Эрджиевского университета (Турция, г. Кайсери).

Ташикесенлигил Мухаммед – доктор факультета русского языка и литературы Университета Атаюрка (Турция, г. Эрзурум).

Текели Селин – доктор филологических наук, заведующая кафедрой русского языка и литературы Университета Караманоглу Мехмет-бея (Турция, г. Караман).

Терещенко Дарья Сергеевна – студентка факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Ткаченко Анастасия Сергеевна – учащаяся ГБПОУ РО «Зерноградский педагогический колледж» (г. Зерноград).

Удодова Анна Александровна – учащаяся МБОУ Краснодонская СОШ (г. Белая Калитва Ростовской области).

Хади Бак – доктор филологических наук, зав. кафедрой русского языка и литературы Университета Атаюрка (Турция, г. Эрзурум).

Хассан Алаалдин А. Дж. – студент подготовительного факультета ДГТУ (г. Ростов-на-Дону).

Хренова Нина Александровна – студентка факультета истории и филологии Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)» (г. Таганрог).

Эрдель Мехмет – аспирант отдела русского языка и литературы Институт общественных наук Университета Анкары (Турция, Анкара).

Ша Ин Сянь – студентка факультета отечественной филологии, ЮФУ ИФЖиММК (г. Ростов-на-Дону).

Шэнь Ина – студентка факультета отечественной филологии, ЮФУ ИФЖиММК (г. Ростов-на-Дону).

Научное издание

**МОЛОДЕЖНЫЕ ЧЕХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
В ТАГАНРОГЕ**

*Материалы
XII Международной научной конференции
14–15 мая 2020 года*

*Ответственные редакторы
Кондратьева В.В.,
Нарушевич А.Г.*

*Верстка и оформление обложки
Лункина Н.В.*

Сдано в набор 20.07.20. Подписано в печать 25.08.20.
Формат 70 × 100/16. Бумага офсетная. Гарнитура Minion Pro.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 39,15. Заказ № 13/20.
Тираж 500 экз.



Подготовлено и отпечатано DSM Group (ИП Лункина Н.В).
г. Ростов-на-Дону, ул. Седова, 9, тел. 263-13-17, 263-57-66
E-mail: dsmgroup@mail.ru