

**Оглавление**

- Артемьева Л. С. А.П. Чехов сквозь призму У. Шекспира  
Галиева М.А. «Язык четырех стихий» в рассказе А.П. Чехова «Степь»  
Гончарова Н.В. Цветообозначения в текстах А.П. Чехова  
Гусева С. С. Семантические типы наименований лиц в текстах А.П. Чехова  
Жильцова Е. А. Рецепция А.П. Чехова в творчестве И.А. Бунина и М.А. Алданова  
Лапониная Л.В. Структура эпизода в большой и малой эпических формах ("Анна Каренина" Л.Н. Толстого и "Дама с собачкой" А.П. Чехова)  
Маслакова Е. В. Повседневность в поздних рассказах А.П. Чехова: лексико-грамматический аспект  
Мельникова В. С. Благо для другого: аксиологическая доминанта лингвоконцепта «жалость» (на материале прозы А.П. Чехова)  
Оверина К. С. «Драма на охоте» А.П. Чехова: текст в тексте, литература в литературе  
Рыхлик О. В. Порядок слов в повествовательных предложениях как средство создания «разговорности» диалогов персонажей в прозе А.П.Чехова  
Самородов М. А. Музыкальные интерпретации рассказа А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда»  
Федотова П.А. Греческий язык и латынь в произведениях Чехова  
Шавель А. А. Элементы абсурда в современных интерпретациях пьес А.П. Чехова  
Шапошникова Ю. Г. А.П. Чехов и его научный текст

## А.П. Чехов сквозь призму У. Шекспира

Артемьева Людмила Сергеевна

Студентка Нижегородского государственного лингвистического университета имени  
Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород, Россия

В мемориальном фонде дома-музея А.П. Чехова в Ялте хранится книга из личной библиотеки писателя «Гамлет принц Датский. Трагедия в пяти действиях Виллиама Шекспира. Перевод с английского Н.А. Полевого»: «Книга изрядно зачитана, с пометами-отчеркиваниями, сделанными красным и синим карандашами в характерной чеховской манере; разные цвета – одно из подтверждений неоднократного обращения владельца к этому изданию» [Головачева: 39].

Материалом исследования является рассказ А.П. Чехова «Страх» (1892), который интересно соотнести с трагедией У. Шекспира «Гамлет».

Герои А.П. Чехова говорят о гамлетовском страхе смерти (так называемом «the dread of something after death» III, 1 [Shakespeare: 688]) – эта тема становится в рассказе основной. Она затрагивает высшие вопросы бытия: цена жизни и цена смерти; человека неизбежно охватывает трагический страх перед небытием.

Само заглавие «Страх» напоминает аристотелевское определение трагедии, несущей идею неизбежной гибели, хотя фабула чеховского рассказа включает в себя события частные, бытовые, а персонажи – Дмитрий Петрович Силин, его жена Мария Сергеевна и безымянный рассказчик вовсе не обладают шекспировскими страстями.

Силин и его приятель едут «от нечего делать» [Чехов: 182] в другое село, где Дмитрий Петрович исповедуется своему другу: исповедь – это возможность приближения героев к правде, первое столкновение рассказчика со страхом и непониманием, но вопреки ожиданиям доверие оборачивается предательством друга и изменой жены.

Отношение к страху смерти у А.П. Чехова и У. Шекспира различно. Для чеховского Дмитрия Петровича это нечто абсурдное: в первую очередь он боится обыкновенной жизни вокруг него и, обвиняя Гамлета в том, что тот не видит страшного в самой действительности, считает смерть единственным выходом за грань «круга лжи» [Чехов: 185], – смерть не может быть такой же пугающей, как жизнь.

С переводом Н.А. Полевого в отечественную литературу приходит понятие русского гамлетизма. Гамлет в переводе Н.А. Полевого – это обессиленный Гамлет: ему тягостна жизнь, но страх смерти не дает ему решиться на действие. Герой А.П. Чехова обвиняет именно такого Гамлета. И он сам, несмотря на свою фамилию «Силин», не может ни воспользоваться единственно достойным, по его мнению, выходом, ни увидеть происходящее в его истинном свете, как это делает герой У. Шекспира.

По мысли шекспировского Гамлета, так называемый страх смерти заставляет людей терпеть прижизненные невзгоды, а не стремиться к неизвестным, скрытым смертью, а значит, беды есть и в земной и в загробной жизни, – мироустройство насквозь поражено болезнью.

Принц понимает, что смерть не может быть выходом из порочного круга, но является его частью. Это понимание приходит к нему лишь после встречи с Призраком. Отец Гамлета принадлежит ушедшей доблестной эпохе, и именно его смерть обнаруживает гниль всего мира. Помня об отце, Гамлет оказывается связанным с прошедшим веком, но сам он уже является частью нового, порочного времени. Он становится переходной фигурой в смене веков, и потому трагичной, но все еще способной к великому поступку.

Однако чеховский герой отрицает задаваемые принцем вопросы. Будучи близок ему в *предчувствии*, в *полузнании*, Силин оказывается не близким Гамлету по силе духа: для него все проблемы, все беды заключены в интимно близком ему настоящем, с прошлым же – в его героическом смысле – он никак не связан. Его *непонимание*, *предчувствие* неправильного не противопоставляют его миру, но он оказывается органичной его частью: он с самого рождения заключен в этот порочный круг, и, как бы

ему ни хотелось выбраться из него, такое существование для него естественно. А.П. Чехов изображает обычную, несчастную жизнь простых, обыкновенных людей, которые подвластны каким-то высшим силам, непонятным для них и необъяснимым. Их век «вывихнут», но память об истинном и настоящем уже утрачена.

Благодаря соотнесению с трагедией У. Шекспира намечается противопоставление двух миров: правильного и неправильного, хотя персонажи первого находятся вне чеховского текста.

Мир обыкновенного человека, земной мир со всеми его бедами, несправедливостями отрицает героический мир (символом которого является Призрак отца Гамлета, с которым связан и сам принц). Между ними слишком большой разрыв, чтобы обыкновенный человек мог понять тот высокий и далекий мир, ту давно ушедшую эпоху доблести.

Формальное построение рассказа А.П. Чехова повторяет структуру трагедии, но его содержание ей не соответствует. Обладая формальными признаками трагедии, рассказ А.П. Чехова не реализует знаменитую аристотелевскую триаду – сострадание, страх, катарсис, остается только страх. И хотя страх этот не драматический и возник как изначально существующее явление в законе бытия, он не менее мучителен. Герои свыклись со своими страданиями и покорно принимают новые горести, – в их жизни ничего не меняется, она остается прежней вне зависимости от происходящих событий, и сами герои никак не пытаются это изменить. А страх не дает героям выбраться из порочного круга и узнать правду.

#### Литература

*Аристотель.* Поэтика. Риторика. СПб., 2007.

*Головачева А.Г.* Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога. Симферополь, 2005.

*Чехов А.П.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1962. Т. 7.

*Shakespeare W.* The Complete Works of William Shakespeare. London, 2007.

### **«Язык четырех стихий» в рассказе А.П. Чехова «Степь»**

Галиева Марианна Андреевна

Студентка Ивановского государственного университета, Иваново, Россия

«Я взял степь, которую давно уже не описывали. Каждая отдельная глава составляет собой рассказ <...> Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон...» [Чехов: 519] – так писал сам А.П. Чехов о своем рассказе «Степь» в письмах к Д.В. Григоровичу. Можно сказать, что автор своими словами уже охарактеризовал произведение – действительно, такой степи с «лиловой далью, ночными грозами, жидками, овцеводством», такой живой, но в то же время «душной» и мертвой степи не было на страницах русской классики. Чтобы в этом убедиться, нужно непосредственно разобрать пространственно-временную модель рассказа.

С самого начала в тексте дает о себе знать натурфилософский язык четырех стихий: «земля», «вода», «воздух», «огонь» [Гачев: 6]. Вспомним, что герои, в особенности Егорушка, ощущают на себе действие сил природы: «что-то теплое коснулось Егорушкиной спины, полоса света, подкравшись сзади, шмыгнула через бричку и лошадей <...>» [Чехов: 76] – действие «огня», который заражает своей энергией и воздух: «как душно и уныло!» [Там же: 77]. Это характеризует путь, который, в первую очередь, оказывается испытанием для Егорушки. У мальчика свое пространство, свой хронотоп. Этот герой живет и больше всех реагирует на происходящее, в то время как его дядя (над ним А.П. Чехов шутит с самого начала повествования) и остальные не живут в данный момент времени: «Первый о чем-то сосредоточено думал и встряхивал головою, чтобы прогнать дремоту» [Там же: 73]. Егорушка также находится под влиянием воды. Вода «живая», свежая [Там же: 80]. Остается одна неподвластная стихия – земля, которая пока на определенном этапе не хочет принять «бричку». Натурфилософский язык

представлен в символах, иначе говоря, у каждой стихии есть свои представители или посланники – они тем или иным образом влияют на Егорушку и формируют его как личность.

Герои «Степи» находятся в замкнутом, строго ограниченном пространстве – землей, «раскинувшимся», бесконечным, бездонным небом и холмами, не позволяющими людям выйти за пределы данного. Заметим, что в рассказе действуют два хронотопа – мир «живых» (их значительно меньше) и мир воспоминаний, прошлого, мир «мертвых». Также все живое (оно-то и манит, зовет за собой Егорушку) движется в определенном направлении – влево: «Бричка ехала прямо, а мельница почему-то стала уходить влево [Там же: 80]; «Вода падала на землю и <...> быстро бежала куда-то влево» [Там же: 80], а когда большая часть событий уже свершилась, мы снова замечаем: «налево всходит луна» [Там же: 105]. Вектор движения этого мира расходится с движением брички, которая пока «не определилась», куда ехать: «точно она [бричка] ехала назад, а не дальше» [Там же: 88], хотя внешняя цель задана – Кузьмичев и отец Христофор едут продавать шерсть. Такое состояние В. Тэрнер называет «лиминальностью», т. е. объект, пребывающий в нем, представляет собой «ни то ни се», они ни здесь ни там; они – в промежутке между положениями» [Тэрнер: 169]. Сам Егорушка – «выходец с того света» [Чехов: 85], как видит его мальчик Тит. Но главный герой чувствует мир, открывает его тайны, правда, при этом проходит через суровые испытания. Испытания «четырьмя стихиями» закаляют его дух, поэтому он «понесся с необычайной быстротой за убежавшею далью» [Там же: 86] – Егорушка вырывается из круга событий, сливается с движением природы. Несмотря на это, его продолжает искушать царство «мертвых»: герой находится между двумя крестами, которые, как он сам замечает, были одинаковыми, спустя некоторое время он еще раз возвращается к той неразрешенной сцене у костра (предвестие болезни мальчика) – в тексте действует модель параллельных, циклическое время. В пространстве этого можно говорить о дублетности, сам Егорушка всегда пребывает между дублетами. Этот принцип распространяется почти на всех действующих лиц рассказа, и только сильнейший сможет вырваться из круга событий, из круга Сансары. Вспомним, что, сидя у реки, герои едят рыбу, раков – так проявляет себя мотив поедания «красной» пищи. В Древней Греции на такую пищу был наложен запрет (ягоды, фрукты, омар, бекон и многое другое красного цвета), ее можно было употреблять только в один из дней – праздник в честь мертвых [Грейвс: 212]. Все едят суп из раков, и только старик Пантелей сторонится такой еды, так как сам он уже принадлежит царству «мертвых». Его символ – кипарисовая ложка с крестиком – как все замечают, очень необычная – есть символ смерти. Кипарис, в соответствии с языком цветов, обозначает смерть, траур либо сожаление. Пантелею в рассказе соответствует отец Христофор (они дублеты), который, заметим, «издавал запах кипарисов». В конце своих путешествий мальчик постигает иное пространство, т. к. его покидают отец Христофор и Пантелей. Таким образом, нарушается принцип дублетности, приводивший к замкнутости. Оба героя – и отец Христофор, и Пантелей – чувствуют приближение смерти, но через такую жертву Егорушка обретает новую жизнь, приобщается к силам природы, земли.

#### Литература

*Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. Космо – Психо – Логос. М., 1995.

*Грейвс Р.* Алфавит деревьев // Грейвс Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии. Екатеринбург, 2007.

*Тэрнер В.* Лиминальность и коммунитас // Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983.

*Чехов А.П.* Степь // Чехов А.П. Собр. соч.: В 8 т. М., 1970. Т. 4.

### **Цветобозначения в текстах А.П. Чехова**

Гончарова Наталья Владимировна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Предметом анализа являются слова со значением цвета в произведениях и переписке А.П. Чехова. Исследование проводилось на материале полного электронного корпуса текстов писателя, создаваемого в ЛОКЛЛ филфака МГУ. На данный момент в результате сплошного анализа текстов и снятия многозначности получен полный список таких слов.

По цветовому значению слова были поделены на 10 основных групп и 5 дополнительных. Каждая из основных групп («красный», «рыжий», «желтый», «зеленый», «синий», «лиловый», «белый», «серый», «черный», «коричневый») получила наименование по наиболее частотному ее представителю. «Сведение» цветобозначений в группы производилось на основе 12 основных цветобозначений [см. Василевич и др.]. Однако два цветобозначения – «розовый» и «голубой» – были включены в группы «красный» и «синий» соответственно. В качестве дополнительных были выделены следующие группы: (11) цветобозначения, обозначающие смешанные цвета (типа «желто-зеленый» и «серо-голубой»); (12) слова, обозначающие наличие цвета («цветной»); (13) отсутствие у денотата цвета («бесцветный»), (14) однотонность денотата («одноцветный») или (15) его «пестроту» («разноцветный»).

Был проведен анализ общей частоты употребления и продуктивности для каждой из выделенных групп. Вот результаты этого анализа:

Группа	Количество употреблений в корпусе	Продуктивность	Самое распространенное цветобозначение (с количеством употреблений)
Белый	1663	84	Белый (663)
Красный	1407	95	Красный (620)
Черный	885	47	Черный (601)
Желтый	467	46	Желтый (114)
Цветной	466	36	Цвет (160)
Зеленый	469	21	Зеленый (277)
Синий	371	29	Синий (150)
Серый	337	28	Серый (233)
Рыжий	253	21	Рыжий (149)
Коричневый	204	28	Коричневый (38)
Разноцветный	129	16	Пестрый (37)
Лиловый	54	8	Лиловый (33)
Смешанный	37	27	Серо-голубой (5)
Бесцветный	34	6	Бесцветный (23)
Одноцветный	14	4	Однотонный (8)

По характеру цветового значения слова поделены на (а) собственно цветобозначения и (б) слова, для которых значение цвета вторично или (в) окказионально. Описание внутри каждой этой группы производилось по отдельным частями речи.

#### **Собственно цветобозначения**

1. Имена прилагательные – основной способ грамматического оформления цветобозначений. Найдено 204 единицы, количество употреблений – 4239. По способу образования их можно разделить на четыре группы: непроизводные прилагательные;

аффиксальные; составные слова, состоящие из двух цветообозначений («белый-белый», «нежно-розовый»), двукорневые слова типа «белобрысый».

2. Имена существительные. Найдено 58 единиц, количество употреблений – 703. Для этой группы релевантно прежде всего значение. Здесь можно выделить следующие семантические группы: существительные, обозначающие цвет как отвлеченный признак («багрянец»); характеризующие одушевленное существо по цвету волос или шерсти («блондин», «рыжик» (о собаке)); характеризующие по цвету неодушевленные предметы («зелень»); обозначающие краски («белила»); процессы («окраска»).

3. Глаголы. Найдено 65 единиц, количество употреблений – 954. По виду, статичности / процессуальности и совпадению / несовпадению субъекта и объекта действия глаголы делятся на шесть типов: со значением «иметь цвет» (несовершенный вид, статичность, совпадение субъекта и объекта): «белеть»; со значением «приобретать цвет» (несовершенный вид, процессуальность, совпадение субъекта и объекта): «багроветь», «седеть»; со значением «придавать цвет» (несовершенный вид, процессуальность, разделенность субъекта и объекта): «раскрашивать», «золотить»; со значением «появление цветного» (совершенный вид, статичность, совпадение субъекта и объекта): «запестреть», «зазеленеть»; со значением «приобрести цвет» (совершенный вид, процессуальность, совпадение субъекта и объекта): «зазеленеть», «зардеться»; со значением «придать цвет» (совершенный вид, процессуальность, разделенность субъекта и объекта): «побелить», «позолотить».

4. Субстантивы, наречия, слова категории состояния и компаративы встречаются относительно редко. Приводим количество употреблений и продуктивность для каждой из этих частей речи: субстантивы – 67 / 16, наречия – 6 / 5, слова категории состояния – 14 / 2, компаративы – 30 / 11.

#### **Слова, для которых значение цвета не является основным**

Таких слов найдено 24, количество употреблений – 135. Большинство слов этой группы – прилагательные, встречаются также существительные («налет» и «отлив»), словосочетания («кровь с молоком») и глагол («отливать»).

Прилагательные можно разделить на три типа: те, которые прямо согласуются с определяемым словом («золотой», «изумрудный»), те, которые употребляются только со словом «цвет» («кофейный», «молочный»), и смешанный тип («оливковый», «восковой»). Это деление условно, так как, за исключением прилагательного «золотой», все они встречаются в корпусе не более восьми раз.

#### **Слова, для которых значение цвета является окказиональным**

Здесь собраны слова, которые не имеют цветового значения, но используются для описания цвета (конструкции «цвета...»), обозначения прототипического носителя цвета (конструкции «как», «как у»). Кроме того, могут употребляться с компаративами («лицо горело и было краснее вареного рака» [«За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь» – 1880 г.]) или как отдельное номинативное предложение («Ведь хорошие волосы? Настоящий лен!» [«Драма на охоте» – 1884 г.]). Таких слов найдено 56, количество употреблений – 122.

Проведенный нами анализ показывает, что цветообозначения используются А.П.Чеховым очень широко. Список выявленных цветообозначений содержит 450 единиц. По предварительным данным, из 599 художественных произведений А.П.Чехова цветообозначения используются в 480, причем в пьесах цветообозначения встречаются достаточно редко. Судя по нашим данным, ведущей цветовой группой в текстах корпуса (включая и письма) является группа «белый», самой продуктивной – группа «красный».

#### **Литература**

*Василевич А.П., Кузнецова С.Н., Мищенко С.С.* Цвет и названия цвета в русском языке. М., 2005.

## **Семантические типы наименований лиц в текстах А.П. Чехова**

Гусева Софья Сергеевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

В данном докладе представлены некоторые результаты исследования наименований лиц в текстах А.П. Чехова. Конечная цель этого исследования – выявление тех свойств человека, которые наиболее значимы для писателя. Работа выполнена с помощью корпуса текстов Чехова, созданного в ЛОКЛЛ филфака МГУ.

В результате процесса познания языковая картина мира познающего субъекта складывается тем или иным образом в зависимости от значимости для него того или иного объекта познания. Следовательно, важность для человека какого-либо объекта действительности можно определить по тому, какое место в его языке занимает номинация этого объекта. Человеческие характеры, социальные типы – один из главных объектов описания для А.П. Чехова. Это прямо проявляется в очень большом количестве лексических номинаций лиц. В результате сплошного анализа текстов писателя (и художественных произведений, и писем) нами был получен список из 4302 единиц.

Исследование номинаций лиц предполагает их семантическую классификацию. Анализ материала «Русского семантического словаря» Н.Ю. Шведовой позволил отобрать те признаки, которые наиболее значимы для номинации людей. Это прежде всего 1) Возраст; 2) Социальное положение; 3) Профессия, деятельность; 4) Внешность, физическое состояние; 5) Внутренние, душевные качества, характер; 6) Воззрения; 7) Умственные способности; 8) Национальность, наименование по месту жительства; 9) Наименования, связанные с взаимоотношениями людей; 10) Воззрения.

С этими признаками в одном лексическом означающем выступают такие признаки как 11) Пол; 12) Совокупность; 13) Оценка. Особую группу номинаций составляют 14) Обозначения мифологических существ. Распределение существительных – номинаций лиц по этим группам и частотный анализ дают следующую картину.

	<b>признак</b>	<b>количество слов, имеющих признак</b>	<b>% от общего количества слов (4302)</b>
1	профессия, деятельность	2001	46,5 %
2	оценка	1366	31,8 %
3	внутренние, душевные качества, характер	724	16,8 %
4	пол (женский)	706	16,4 %
5	наименования, связанные с взаимоотношениями людей	620	14,4 %
6	соц. положение	371	8,6 %
7	возраст	359	8,3 %
8	национальность, наименование по месту жительства	298	6,9 %
9	внешность, физическое состояние	289	6,7 %
10	воззрения	224	5,2 %
11	совокупность людей	193	4,5 %
12	умственные способности	86	2 %
13	мифологическое существо	78	1,8 %

Таким образом, мы видим, что А.П. Чехов чаще всего характеризует людей (и реальных в письмах, и своих персонажей в художественных произведениях) по их профессии, деятельности. Также обращает на себя внимание активное использование лексики с оценочным значением. Нужно отметить, что для выражения оценки А.П. Чехов

очень часто использует словообразовательную модификацию: «актрисище», «актрисуля», «алкоголизм», «архичудак», «соседушка» и т. п.

В дальнейшем планируется аналогичным образом получить таблицы с семантическими классификациями отдельно для писем и художественных произведений, чтобы понять, отличаются ли Чехов-человек и Чехов-писатель.

Литература

Русский семантический словарь / Под общ. ред. Н.Ю. Шведовой. М., 1998.

### **Рецепция А.П. Чехова в творчестве И.А. Бунина и М.А. Алданова**

Жильцова Елена Александровна

Аспирантка Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого,  
Великий Новгород, Россия

Восприятие идей, приемов А.П. Чехова в творчестве И.А. Бунина изучено довольно глубоко. Исследований, посвященных выявлению значения Чехова в прозе М.А. Алданова, почти не проводилось.

Объединение творчества этих писателей в качестве предмета изучения обусловлено тем, что они являлись не только современниками, близкими в своем отношении к искусству, но и друзьями.

Бунин, близко знавший семью Чехова, оставил незавершенной книгу воспоминаний «О Чехове», впоследствии изданную с предисловием Алданова. В нем определено сходство биографий и творческих судеб двух великих писателей. Бунин обязан Чехову своевременной оценкой своего дарования и поддержкой в жизни.

Чехов был для Бунина одним из наиболее замечательных русских писателей, человеком, жившим «небывало напряженной внутренней жизнью» [Бабореко: 93]. Но и сам Чехов высоко ценил творчество Бунина, их сближало «выдумывание художественных подробностей» [Бунин 1955: 210]. В бунинских текстах рубежа веков («Ночной разговор», «Деревня» и др.) немало общего с теми произведениями Чехова, где он воспроизводит картины русского быта конца XIX в. («Мужики», «Новая дача», «В овраге»). Вслед за Чеховым Бунин показывает свое суровое отношение к деревне. Через 30 лет он вновь обращается к топосам деревни и усадьбы. Усадебный хронотоп представлен значительным количеством рассказов в книге «Темные аллеи», в романе «Жизнь Арсеньева».

Особым характером бунинского восприятия усадебного мира можно объяснить, почему при неизменном восхищении Чеховым он критиковал его пьесы и даже писал Алданову, что они ему «всегда были почти ненавистны» [Чернышев: 136]. По свидетельству Алданова, Бунин не любил их, потому что «автор "Вишневого сада" не знал жизни в помещичьих усадьбах». Алданов ставит под сомнение слова старшего друга: «Едва ли это верно: Чехов жил в них подолгу <...>» [Бунин 1955: 17–18].

В «Окаянных днях» упоминание о литературе XIX в. проявляет реминисцентную основу. Среди интенсивно нарастающего звучания голосов прошлого чеховский помогает Бунину противостоять революционному произволу.

Бунин использует в своем творчестве художественные принципы, предложенные Чеховым. В 1927–1930-х гг. он создает ряд кратких рассказов в страницу, полстраницы, в несколько строк. То, что писал Бунин в этом жанре, было результатом смелых поисков новых форм предельно лаконичного письма, начало которым положил Чехов [Бабореко: 279]. Мысли Бунина созвучны чеховским, но он предлагает и вовсе ограничиться малым: «В сущности, о всякой человеческой жизни можно написать только две-три строки <...>» [Бунин 1988: 4, 247].

Большинство текстов книги «Темные аллеи» строятся по схеме, предложенной Чеховым: героев в рассказе не должно быть много, он и она вполне достаточны для сюжета.



Незадолго до смерти Бунин сообщал в письме Алданову о том, что его книга о Чехове будет «редкая» [Чернышев: 151]. Он собирался многое рассказать о трагической любви к Чехову Авиловой, чьи перипетии судьбы мы узнаем в «Холодной осени»: «Весной восемнадцатого года <...> я жила в Москве, в подвале у торговки на Смоленском рынке <...>» [Бунин 1988: 5, 433].

Но отношение к детали в тексте у Бунина иное, чем у Чехова. Если в «Даме с собачкой» бытовая деталь («осетрина с душиком») противопоставлена отношениям персонажей, то у Бунина в рассказе «Качели» («битки в сметане») она аккомпанирует влюбленным.

Чехов входит в круг чтения бунинских героев (Арсеньева из романа, героини «Чистого понедельника», там же упоминается могила Чехова как историческая реалья).

Алданов, как младший современник Бунина, был лишен тесной связи с русской классической литературой. Чехов умер, когда он был еще ребенком. Тем более примечательно, что во многих работах литературного характера, в письмах Алданов соотносит свои наблюдения с некоторыми мыслями Чехова, с сюжетными ситуациями его текстов.

Небольшие детали из чеховских произведений и биографии встречаются в публицистической работе «Армагеддон». На протяжении 30 лет Алданов писал о Чехове в очерке «Загадка Толстого», в статьях «О романе», «О Чехове», в книге философских диалогов «Ульмская ночь».

В рассказе «На “Розе Люксембург”» Алдановым обыгрывается топос и символика вишневого сада. В романе «Живи как хочешь» мнение персонажа-писателя о театральных пьесах Чехова совпадает с бунинской оценкой: они «неизмеримо ниже уровня его рассказов» [Алданов: 35–36].

Художественные тексты Алданова связаны с рассказами Чехова «В почтовом отделении», «Умный дворник», «Унтер Пришибеев», «Сирена», «Зиночка», «Дама с собачкой», «Дочь Альбиона», «Огни». Многие аллюзии восходят к «Шуткам в одном действии» – «Медведю» и «Предложению», пьесам – «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад». Множество отсылок к Чехову содержится в романе «Самоубийство».

У Бунина и Алданова наблюдается сходство между некоторыми сценами, впервые выстроенными Чеховым. Эпизод из «Дамы с собачкой» в инверсированном виде воплощается в рассказах Бунина «Солнечный удар», «Кавказ», «Визитные карточки» и романе Алданова «Пещера». Мотивы чеховских пьес сказываются на характере «Темных аллей» и алдановских произведений, созданных в 1940-е гг. Во время Второй мировой войны Бунин пишет исключительно о прошлом, но Алданов создает публицистику и рассказы на злободневные темы.

Таким образом, Бунин и Алданов становятся продолжателями традиций русской классической литературы, преображая их на основе современного опыта и мироощущения. Чехов для них стал своеобразным ориентиром в выборе свободного пути творчества, поиска тем и стилевых решений.

#### Литература

*Алданов М.А.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 1996. Т. 5.

*Бабореко А.К.* И.А. Бунин. Материалы для биографии (с 1870 по 1917). М., 1983.

*Бунин И.А.* О Чехове: Незаконченная рукопись. Нью-Йорк, 1955.

*Бунин И.А.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 1988. Т. 4, 5.

*Чернышев А.* «Этому человеку я верю больше всех на земле» // Октябрь. 1996. № 3. С. 115–156.

**Структура эпизода в большой и малой эпических формах («Анна Каренина» Л.Н. Толстого и «Дама с собачкой» А.П. Чехова)**

Лапонина Людмила Валерьевна

Аспирантка Московского государственного университет имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия

При изучении сюжетной композиции важнейшим понятием в современном литературоведении считается эпизод. Именно эпизод призван служить «единицей актуального членения всякого сюжетного повествования» [Тюпа: 306].

Под эпизодом понимается *детализированное, подробное* изложение события, основные критерии выделения эпизода – тематическое единство, позволяющее дать ему название, единство места и времени, один и тот же состав главных персонажей. Это «относительно самостоятельная, вычлняемая из целого часть сюжетного произведения, заключающая в себе изображение (а не просто сообщение, упоминание о событии или предмете)» [Чернец: 68].

Эпос характеризуется самым широким диапазоном детализации изображения. Важен сам ритм повествования, а значит, и организация художественного времени. Это обусловлено наличием образа говорящего, независимо от того, кто им является в каждом конкретном тексте.

Для понимания структуры эпизода рассмотрим два произведения, содержащие тематически сходные сцены, но разные по жанру. Сопоставления «Анны Каренины» Л.Н. Толстого и «Дамы с собачкой» А.П. Чехова проводились и раньше (Б. Мейлах, З.С. Паперный), но, как правило, исследователей интересовали в первую очередь идейно-тематические переключки или расхождения. Различия в поэтике и жанре вскользь отмечены Н.И. Пруцковым: другая в рассказе А.П. Чехова «и художественная система, что объясняется не только возможностями жанра рассказа (сравнительно с романом), а прежде всего иным пониманием жизни, иными задачами» [Пруцков: 183].

На примере тематически сходных цепочек эпизодов: знакомство Анны и Вронского (глава XVIII первой части) и знакомство Гурова с Анной Сергеевной (первая глава рассказа) – рассмотрим принципы изображения событий в этих текстах.

В «Анне Карениной» читатель подробно знакомится с героями ещё до их встречи друг с другом. О Вронском мы впервые узнаем в XI главе. Стива Облонский рассказывает Левину: «Это один из сыновей графа Кирилла Ивановича Вронского и один из самых лучших образцов золоченой молодежи петербургской». В XIV главе дан его портрет глазами Левина: «В его лице и фигуре, от коротко обстриженных черных волос и свежесвыбритого подбородка до широкого с иголочки нового мундира, все было просто и вместе изящно». Внутренний мир его читателю пока неизвестен, автор в этом эпизоде (вечер у Щербачких) выбирает психологическую точку зрения Левина. XVI глава целиком посвящена предыстории Вронского: таким образом, характеристика героя представлена как отдельный элемент композиции, дана не только внутри эпизода, но и как рассказ повествователя.

О героине также уже многое известно: Стива сообщает, что собирается приехать его сестра, которая «может содействовать примирению мужа с женой» (II глава). У читателя складывается определенное представление о героях к моменту их знакомства друг с другом.

В рассказе Чехова предыстории свернуты и пунктирно обозначены в диалоге персонажей, кратко пересказанном повествователем: «Гуров рассказал, что он москвич, по образованию филолог, но служит в банке».

Различна степень подробности изображения портретов. Несколько раз упоминается улыбка Анны, это «сквозной, движущийся портрет, снова и снова возникающий перед читателем. Создается иллюзия полноты описания внешности героини» [Паперный: 71]. В этом портрете очевидна точка зрения Вронского, хотя формально это речь повествователя. Героиню «Дамы с собачкой» читатель видит только глазами Гурова («Ее выражение,

походка, платье, прическа *говорили ему*, что она из порядочного общества...»), как и ситуацию в целом («Ему вспомнились эти рассказы о легких победах, о поездках в горы...»). «Толстовский принцип кажущейся полноты описания заменен <...> принципом незаметной неполноты» [Паперный: 74].

Детализации способствует и внимание Толстого к невербальному диалогу. Отметим пристальное внимание Вронского к каждой мелочи («Каренина стояла неподвижно, держась чрезвычайно прямо, и глаза ее улыбались»), комментарий повествователя к самым обычным репликам персонажей.

Таким образом, уже в рамках эпизода очевидна разница стиля писателей.

Литература

Паперный З.С. Стрелка искусства. М., 1986.

Пруцков Н.И. Историко-сравнительный анализ художественной литературы. Л., 1974.

Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2006.

Чернец Л.В. Эпизоды, диалоги и монологи в пьесах А.Н. Островского // А.Н. Островский. Материалы и исследования. Сб. науч. трудов. Шуя, 2006. С. 68-77.

### Повседневность в поздних рассказах А.П. Чехова: лексико-грамматический аспект

Маслакова Елена Владимировна

Аспирантка Южного федерального университета, Ростов-на-Дону, Россия

Рассмотрение особенностей индивидуального стиля писателя на современном этапе развития филологической науки представляется актуальным в связи с проблемой концептуализации знаний в сознании творческой личности и с проблемой отражения этого процесса в художественном тексте. В рамках исследований, посвященных анализу языковой личности и индивидуального стиля писателя, интересно проанализировать лексико-грамматические факты художественных текстов А.П. Чехова, которые демонстрируют особенности индивидуально-авторской концептуализации времени.

М.М. Бахтин, рассуждая о хронотопе произведений русских писателей XIX в., в том числе и А.П. Чехова, говорит, что время в них «лишено поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. День никогда не день, год не год, жизнь не жизнь. Из дня в день повторяются те же темы разговоров, те же слова и т. д. Люди в этом времени едят, пьют, спят, имеют жен, любовниц (безроманных), мелко интригуют, сидят в своих лавочках или конторах, играют в карты, сплетничают. Это обыденно житейское, циклическое бытовое время» [Бахтин: 396]. Языковую специфику создания рутинной повседневности можно представить на материале лексико-грамматических особенностей произведений А.П. Чехова.

Одними из показателей времени в поздних рассказах писателя (в настоящей статье для анализа были взяты следующие рассказы 1895–1903 гг.: «Супруга», «Убийство», «Анна на шее», «В родном углу» «Печенег», «На подводе», «У знакомых», «Ионыч», «Душечка», «Дама с собачкой», «Архиерей», «Невеста») становятся словосочетания с типом связи согласование, главным словом в которых выступают лексем-экспликаторы времени (далее – ЭВ) (*день, утро, вечер, год* и т. д.), а зависимым – местоимения *каждый, весь, целый*: *каждый+ЭВ* (57), *весь+ЭВ* (42), *целый+ЭВ* (12). При этом наиболее частотными являются словосочетания с лексемой *день: каждый день* (29), *весь день* (11), *целый день* (6).

Словосочетания, в которых реализуются наиболее частотные ЭВ, схожи по семантике, а микроконтексты – по выражаемому смыслу: ср. *Каждый день в полдень во дворе и за воротами на улице вкусно пахло борщом и жареной бараниной или уткой, а в постные дни – рыбой, и мимо ворот нельзя было пройти без того, чтобы не захотелось есть* («Душечка»); *Потом каждый полдень они встречались на набережной, завтракали*

вместе, обедали, гуляли, восхищались морем («Дама с собачкой»); ...**весь день** ходили, считали, хлопотали («В родном углу»); **Мамаша целый день** только гуляет, как герцогиня какая-нибудь, бабушка тоже ничего не делает, вы – тоже («Невеста»). Словосочетания с местоимением *каждый* реализуют семантику монотонной повторяемости и однообразности, а словосочетания с местоимениями *целый* и *весь* – семантику временной полноты, явленной в нерасчлененно-синкретичном виде.

Лексико-грамматический контекст предложения существенно дополняет собственно лексическую семантику, высвечивая важные смысловые нюансы. Так, грамматическим показателем однообразности и неконкретности событий оказывается синтаксическая однородность. Однородность представляется двумя способами – как вариативная однородность и однородность по принципу «нагнетания».

При вариативной однородности однородные члены предложения соединяются разделительными или противительными союзами (*или, либо, то... то, а, но* и др.), посредством которых в предложении задается вариативная модель ситуации (ср. приведенный выше пример из рассказа «Душечка»), и в одно предложение «упаковывается» вся жизнь в ее ежедневных однообразных проявлениях.

При однородности по принципу «нагнетания» однородные члены предложения соединяются интонационно или с помощью соединительных союзов, как в приведенных выше примерах из рассказов «Дама с собачкой» и «В родном углу». На событийную однотипность накладывается фактор неконкретности действий (ср. *ходили, считали, хлопотали* и *завтракали, обедали, гуляли, восхищались морем*). ЭВ с рассмотренной семантикой могут присутствовать в макроконтексте и дополняться другими. При этом на первый план выходит собственно однородность, а однородные члены в контексте приобретают повышенную семантическую значимость, так как каждый отсылает к свернутой ситуации или событию: *Он не верил ей и, когда она долго не возвращалась, не спал, томился, и в то же время презирал и жену, и ее постель, и зеркало, и ее бонбоньерки, и эти ландыши и гиацинты, которые кто-то каждый день присылал ей и которые распространяли по всему дому приторный запах цветочной лавки. В такие ночи он становился мелочен, капризен, придирчив, и теперь ему казалось, что ему очень нужна телеграмма, полученная вчера от брата, хотя эта телеграмма не содержала в себе ничего, кроме поздравления с праздником («Супруга»).*

В рамках сложного синтаксического целого указанные особенности приобретают дополнительные характеристики. Сложное синтаксическое целое становится средством воплощения синкретично представляемых событий в рассказах А.П.Чехова. Ср. предыдущий пример, а также: *Вот уж тринадцать лет, как она учительницей, и не сочтешь, сколько раз за все эти годы она ездила в город за жалованьем; и была ли весна, как теперь, или осенний вечер с дождем, или зима, – для нее было все равно, и всегда неизменно хотелось одного: поскорее бы доехать («На подводе»).* Синкретичность, явленная посредством художественного контекста, оказывается способом подчеркнуть рутинную повседневность и пошлость окружающей жизни на грамматическом уровне.

Представляется, что грамматика, наряду с семантикой, способна свидетельствовать о формах и специфике фиксации представлений в сознании литературной личности. В данном случае лексико-грамматические особенности позволяют отобразить особенности концептуализации времени в поздних рассказах А.П. Чехова.

Литература

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.

**Благо для другого: аксиологическая доминанта лингвоконцепта «жалость» (на материале прозы А.П. Чехова)**

Мельникова Вера Сергеевна

Соискатель, Удмуртский государственный университет, Ижевск, Россия

Лингвоконцепты, будучи семантическими составляющими национального менталитета [Воркачев: 79], обладают «аксиологической окраской» [Карасик: 77], которая определяет наличие в их содержании ценностно-оценочных признаков. Данные признаки отражают стереотипы поведения, социальные нормы и ценности, выработанные той или иной культурой. Как правило, исследование аксиологической семантики концептов проводится с лингвокультурологических позиций.

Принимая данную точку зрения, рассмотрим лингвоконцепт «жалость», отражающий культурно отрефлексированное представление о соответствующей эмоции, на материале прозы А.П. Чехова.

Жалость является нравственным переживанием человека [Этика: 452], в котором выражается его этическое отношение к другим людям. Такое отношение имеет нормативный характер и определяется, на наш взгляд, социальной установкой *благо для другого*. Данная установка рассматривается в настоящей работе как аксиологическая доминанта соответствующего лингвоконцепта.

Благожелательность определяется бескорыстным сопереживанием страдающему. Можно сказать, что жалость – это составляющая гуманности. Данное положение подтверждается как лексикографическими данными, так и на материале художественных произведений А.П. Чехова. Например, в «Новом объяснительном словаре синонимов русского языка» синонимами для слова *жалостливый* (обозначающего того, кто жалеет), помимо *сердобольный, сочувственный, сострадательный*, являются *гуманный и человечный* [НОСС: 112].

В произведениях А.П. Чехова к прилагательным *жалостливый* и *жалостный* нами выявлены контекстуальные синонимы с актуализацией компонента «делающий добро другим, отзывчивый»: к лексеме *жалостливый* – *добрый, тихий, добродушный, милый, светлый*; и к *жалостный* – *ласковый*. Например: «...барыня Елена Ивановна раньше, до замужества, жила в Москве бедно, в гувернантках; она добрая, жалостливая и любит помогать бедным» [Чехов, 10: 116]; «И теперь девочки, притаив дыхание, с печальным выражением на лицах, смотрели на Николая и думали о том, что он скоро умрет, и им хотелось плакать и сказать ему что-нибудь ласковое, жалостное» [Чехов, 9: 293].

В приведенных контекстах подчеркивается, что переживание человеком жалости побуждает его к деятельному добру, целью которого является облегчение страданий другого человека, улучшение его положения. Соответственно, связанные с реализацией социально-этической установки *благо для другого* активное состояние страдающего и его деятельная помощь страдающему относятся к признаковой составляющей аксиологической доминанты лингвоконцепта «жалость».

Следует подчеркнуть, что репрезентация исследуемого концепта в языке различными синонимическими средствами обусловлена релевантностью жалости в мировоззренческой системе русского народа. Наряду с представленными выше синонимами отметим синонимический ряд *жалость, сострадание, сочувствие* со значением «чувство душевной боли, огорчения при виде чужих страданий». Например: «От жалости и сознания, что он ничем не может помочь, им овладело то состояние душевного расслабления, когда он, чтобы избавиться от тяжелого чувства сострадания, готов был на всякие жертвы» [Чехов, 8: 70].

Кроме того, в указанном значении может быть акцентирована сема «симпатия, привязанность». Например: «Старик... подошел с огнем к Липе и взглянул на нее; и взгляд выражал сострадание и нежность» [Чехов, 10: 174]. Думается, что признак «симпатия, привязанность» относится к ценностно-оценочному содержанию концепта «жалость», поскольку отражает тесную связь чувств любви и жалости. Единство жалости и любви, в свою очередь, предполагает благожелательное отношение к страдающему, вступая тем самым в противоречие с пониманием жалости, связанным с унижением и оскорблением.

Вместе с тем наблюдается амбивалентность жалости, обусловленная ее связью, с одной стороны, с нежностью и умилением, с другой – с презрением и отвращением. Ср.: «И когда вечером он, сидя в столовой, повторял уроки, она смотрела на него с умилением и с жалостью» [Чехов, 10: 310]; «И, побуждаемый чувством, похожим и на жалость, и на брезгливость, он пошел во флигель вслед за евреем, поглядывая то на его лысину, то на щиколки» [Чехов, 8: 94].

Итак, проведенный лингвокультурологический анализ концепта «жалость» позволяет говорить о детерминированности его концептуальных признаков социально-этической установкой *благо для другого*.

#### Литература

[НОСС] – Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / Под общ. рук.

Ю.Д. Апресяна. М., 1999.

*Воркачев С.Г.* Методологические основания лингвоконцептологии // Теоретическая и прикладная лингвистика: аспекты метакоммуникативной деятельности. Воронеж, 2002. Вып. 3. С. 79–95.

*Карасик В.И.* Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж, 2001. С. 75–80.

*Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1977. Т. 8, 9, 10.

Этика: Энциклопедический словарь / Под ред. Р.Г. Апресяна, А.А. Гусейнова. М., 2001.

#### **«Драма на охоте» А.П. Чехова: текст в тексте, литература в литературе**

Оверина Ксения Сергеевна

Магистрант Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия

Повесть А.П. Чехова «Драма на охоте» представляет собой текст в тексте, причем вставная повесть является самостоятельным литературным произведением одного из героев – Камышева – и принадлежит к жанру уголовного романа. Характерная для данного жанра установка на документальность приводит к тому, что внимание читателя концентрируется скорее на изображаемых событиях, чем на форме, причем из-за дублетности названий эта особенность распространяется на всю повесть в целом, включая рамку. В настоящей работе мы попытаемся рассмотреть необычную взаимосвязь композиционных и жанровых особенностей в повести Чехова.

Книга Камышева насыщена цитатами и отсылками к разнообразным текстам. Говоря об этом, нужно прежде всего обратить внимание на то, что повествование в романе судебного следователя ведется от первого лица. Таким образом, появление большого количества реминисценций характеризует прежде всего субъекта повествования – Зиновьева. Образ рассказчика, как он сам его выстраивает, ориентирован на литературные образы знаменитых сыщиков. Так, граф Карнеев называет его Лекоком – по имени главного героя романов Э. Габорио.

С фигурой графа Карнеева связано появление в тексте другой, не детективной, литературной линии, которую условно можно назвать романтической или даже «готической». Например, в этом отношении обращает на себя внимание особый хронотоп графской усадьбы: пустынное имение, заброшенный сад, странные слуги.

Еще один таинственный дом, который появляется в повести, – это стоящий посреди леса дом лесничего Скворцова, в котором рассказчик и граф, пережидая грозу, впервые разговаривают с Ольгой. Центром, к которому сходятся все «готические линии» в «Драме на охоте», оказывается именно сцена в домике лесничего. Внимание всех героев в этот момент, несомненно, приковано к Ольге Скворцовой.

Образ Ольги связан и с другой литературной линией – мелодраматической, которой, например, соответствует сцена объяснения Зиновьева и Ольги сразу же после венчания героини с Урбениным. Еще одна ситуация, не лишенная мелодраматизма, – это

любовный треугольник между Зиновьевым, Надеждой Калининой и доктором Вознесенским, другом Зиновьева.

«Готические» и мелодраматические особенности, отмеченные нами в тексте повести, безусловно, не являются доказательством принадлежности этого произведения к тому или иному жанру. Эти дискурсы никогда не предстают в произведении в чистом виде, все элементы (как сюжетные, так и стилистические) не могут реализоваться полностью, их блокирует другой, основной для этого текста дискурс, который можно условно назвать реалистическим. Стоит ли рассматривать подобные переходы в ироническом ключе: как попытку Чехова создать пародию? На наш взгляд, причина такой неоднородности текста заключается в другом. Как мы помним, главный герой вставной повести (следователь Зиновьев) имеет своим прототипом самого автора (Камышева), соответственно, мы должны признать, что, создавая этот автобиографичный образ, герой не мог не придать ему те черты, которые *хотел бы* видеть в себе самом. В данном случае важную роль играет то, что судебный следователь Камышев выступает в роли писателя, то есть создает определенный текст и мыслит литературными категориями. Его герой (Зиновьев) примеряет литературные шаблоны к окружающей его действительности. Так, «книжными» представляются его отношения с Надеждой Калининой (их история чем-то напоминает фабулу «Евгения Онегина», о чем однажды прямо говорит героиня). Но Зиновьев, если и был когда-то Онегиным, то давно сменил роль: теперь он скорее похож на Ленского – поэта, влюбленного в Ольгу, но не Ларину, а Скворцову.

Рассказчик остро реагирует на ситуации, когда события «выходят за рамки жанра». Например, то, что Ольга играла его чувствами, отходит на второй план, важно, что определенный порядок вещей и жанровый канон были нарушены. Рассказчик сам завершает историю Ольги, вписывая ее в определенный сюжет – мелодраматический или близкий к нему, романсный: ситуация, когда герой убивает героиню из-за ревности, в порыве гнева или страсти характерна для жанра жестокого романа.

Итак, мы показали, что повесть, которую приносит в редакцию Зиновьев, содержит в себе множество отсылок к другим текстам, к тому же в ней присутствуют многочисленные детали, маркирующие разнообразные жанры (готический роман, мелодрама, детектив), причем все это пронизано ироничным тоном повествователя. Наличие всех этих признаков могло бы послужить веским основанием для того, чтобы причислить «Драму на охоте» к жанру пародии, если бы не одно обстоятельство – наличие рамки, что, на наш взгляд, не позволяет говорить о прямой авторской иронии. К тому же в рамке, которая по отношению к вставной повести является «реальностью», Камышев напрямую высказывается о собственном поступке. На наш взгляд, очень важно, что причиной, по которой он написал свое произведение, стали не муки совести, не тяжелые воспоминания, а творческие амбиции. Облекая случай из жизни в литературную форму, он эстетизирует его и тем самым совершает то, что пытается сделать в повести его автобиографичный герой. Несмотря на то, что жанр, заявленный в заглавии, содержит в себе установку на достоверность, как рассказчик Зиновьев старается как можно чаще подчеркивать литературную природу этого текста. Этому служат постоянные перебивы дискурсов и нарушения жанровых традиций.

Итак, чеховская «Драма на охоте», организованная по принципу «текст в тексте», являет нам субъекта, который воспринимает мир текстуально. Здесь происходит движение от героя, видящего мир сквозь призму литературы, к герою, пытающемуся помыслить мир в литературных категориях (такой герой будет в дальнейшем характерен для литературы модернизма). Но движение это совершается в рамках скорее классической, чем модернистской системы: фигура Камышева воспринимается не как норма, а как отклонение от нее.

#### **Порядок слов в повествовательных предложениях как средство создания «разговорности» диалогов персонажей в прозе А.П.Чехова**

Рыхлик Ольга Владимировна

Студентка Южного федерального университета, Ростов-на-Дону, Россия

Одним из основных средств создания образа героя в художественном произведении является воспроизведение его речи. Именно «разговорность» во многом позволяет составить представление читателя о речевой манере персонажа, о его социальной принадлежности и т. д.

Разговорная речь обладает рядом особенностей, которые определяются такими факторами, как: «неподготовленность, непринужденность речевого акта, непосредственное участие говорящих в речевом акте» [Русская разговорная речь: 9]. Своеобразие разговорной речи проявляется, прежде всего, на синтаксическом уровне, в том числе на уровне порядка слов и актуального членения предложения, что выражается в частом использовании «непроективного порядка слов» [Там же: 380-393].

Обратим внимание на непроективный порядок слов как средство создания «разговорности» на примере рассказов Антона Павловича Чехова, относящихся к первому хронологическому срезу его творчества (1880–1887 гг.).

Порядок слов в предложении определяется его коммуникативной ролью в данном отрезке высказывания, прежде всего его смысловой связью с предшествующим предложением. На первое место ставится известное из предшествующего контекста (тема), на второе – новое в высказывании (рема).

#### **Порядок слов в повествовательном предложении**

##### **1) Подлежащее и сказуемое:**

В повествовательных предложениях подлежащее обычно предшествует сказуемому. При инверсионном порядке слов подлежащее обозначает предмет неопределенный, неизвестный. В этом случае подлежащее следует за сказуемым: *Философствовать может только образованный человек* («Из огня да в полымя», 2: 271), *За ожиданием следует сама болезнь* («Волк», 4: 238),

2) Место второстепенных членов предложения: особенности взаимного расположения второстепенных членов предложения проявляются на уровне словосочетаний.

а) Тенденция к препозиции приглагольных существительных: в винительном падеже: *Гармонийку ногой раздавила...* («За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь», 1: 11); в родительном падеже: *...а у нас ... кроме водки да чая с мухами, ни бельмеса не получишь* («Невидимые миру слезы», 2: 262); в дательном падеже: *К родителям едете, значит...* («Баран и барышня», 1: 476); в творительном падеже: *...да я, признаться, нечаянно керосином их облил...* («Забыл!», 1: 93); в предложном падеже: *День в молоке они, сволочи, поплавают...* («Невидимые миру слезы», 2: 262).

б) Тенденция к постпозиции согласованного определения по отношению к определяемому существительному: определение, выраженное именем прилагательным: *И сердце у них предоброе, душа филантропная...* («Совет», 1: 471); определение, выраженное местоимением: *Благодетели наши они...* («Разговор», 1:509).

в) Тенденция к препозиции инфинитива в сочетаниях типа «спрягаемая форма глагола + инфинитив»: *Почему она меня спасла, почему я изменился, глядя на нее, и пить перестал* («Нищий», 5: 252).

г) Тенденция к постпозиции приглагольных наречий образа действия: *Вы один только обоились со мной по-человечески...* («Слова, слова, слова», 1:527).

д) Тенденция к препозиции присубстантивных существительных в родительном падеже: *У генерала собаки дорогие, породистые, а эта – черт знает что!* («Хамелеон», 2: 266).

Во всех выделенных случаях можно отметить возможность как контактного, так и дистантного положения зависимого слова по отношению к главному.

Определяющим для порядка слов в разговорной речи является то, что адресант начинает реплику с главного, существенного элемента сообщения, желая именно на нем



сфокусировать внимание адресата. Именно этому способствуют все вышеперечисленные виды изменения правил расположения слов в повествовательных предложениях.

Одной из наиболее ярких особенностей разговорной речи является *принцип свободного ассоциативного присоединения частей высказывания* по мере их возникновения в мысли. Этот факт вытекает из того, что разговорная речь неподготовлена; вследствие этого в реплике нередко оказываются разъединенными две, тесно связанные по смыслу и синтаксически, единицы:

– *А ты чем порешишь?*

– *Ремнем ... самое лучшее* («О драме», 2: 308).

– *То есть как же это, Ефим Ефимыч? – удивилась старуха. – И Верхушкин, стало быть, не придет?*

– *Не придет...В клубе-с* («Праздничная повинность», 2: 495).

Из принципа ассоциативного присоединения частей высказывания вытекает *прием добавления*, т. е. такой прием, сущность которого заключается в добавлении в высказывание, нередко после интонации законченности, разного рода уточнений, вставок: *Действительно, поучиться... - сказал Замазурин. – Это ты верно... Только вот, что голубчик... Ты меня извини, но я правду...Правда прежде всего...* («Водевиль», 2: 426).

Построение речи персонажей в рассказах А.П. Чехова соответствует специфике построения русской разговорной речи. Воспроизведение автором особенностей данного типа речи при создании реплик своих героев позволяет создать яркие, живые образы, близкие читателю.

#### Литература

Русская разговорная речь. М., 1973.

Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1960. Т. 1, 2, 4, 5.

### **Музыкальные интерпретации рассказа А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда»**

Самородов Максим Андреевич

Студент Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Творчество А.П.Чехова явилось в XX в. основой многих музыкальных произведений. Несмотря на то, что композиторы чаще отдавали предпочтение драматическим опытам писателя, чеховская проза тоже удостоилась их внимания. Например, рассказ «Скрипка Ротшильда» дважды становился сюжетным источником опер.

Первую музыкальную интерпретацию этого произведения создал в 1940-х гг. ученик Московской консерватории Вениамин Флейшман. В начале войны молодой композитор ушел добровольцем на фронт и погиб. Оркестровку и редакцию оперы «Скрипка Ротшильда» осуществил его учитель, профессор Дмитрий Шостакович, для которого Чехов был не просто любимым автором: все написанное им композитор воспринимал «как свое».

До сих пор точно неизвестно, изменил ли Шостакович музыкальную версию и сюжетную основу, предложенные его учеником. Несомненно, что философская тема «жизни без ненависти и злобы» и социальная тема русско-еврейских отношений волновали композитора и нашли отражение в ряде других его сочинений (самое пронзительное – цикл «Из еврейской народной поэзии», написанный через несколько лет после гибели Флейшмана и сразу после убийства актера С. Михоэлса).

И Флейшман, и его «редактор» Шостакович сконцентрировали внимание на трех основных персонажах рассказа – гробовщике и скрипаче Якове, его жене и флейтисте Ротшильде. Их душевные переживания переданы или в больших монологах (Яков), или в оркестровых интермеццо (Марфа, Ротшильд). Всепобеждающее светлое начало человеческой души выражено в финальном эпизоде – игре Ротшильда на скрипке.

Совсем по-другому трактуют чеховский рассказ поэт Дмитрий Сухарев и бард Сергей Никитин, авторы «музыкального действия» «Бронза, Марфа и Чеснок» (1995). Они преобразуют социальную притчу Чехова в трагикомедию. Атмосфера маленького провинциального городка, населенного пошлыми обывателями, передана в духе творчества Шолом-Алейхема. Введены новые персонажи, в том числе заимствованные из других произведений Чехова. Аллегорический образ «моложавой и недурной собой» Смерти заставляет вспомнить о «предшественниках» этой оперной версии в музыке XX в. (оперы «Соловей» Стравинского, «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» Рыбникова).

Если в творении Флейшмана–Шостаковича действие тягучее, медленное, персонажей немного (но все они имеют ярчайшие музыкальные характеристики), то в «бард-опере» Сухарева-Никитина сюжет развивается стремительно, картины общественной жизни и быта Якова постоянно чередуются. Финал «действия» – мистический, он не имеет ничего общего с сюжетом рассказа: изба умирающего Якова наполняется таинственными певцами – не то соседями, не то покойниками. Они и произносят главную заповедь – «всякий всякого люби, всякий всякого жaley».

В первой интерпретации важнейшей стилиевой чертой, «заимствованной» у Чехова, стал глубокий психологизм, во второй – грустная ирония. Несмотря на диаметрально противоположные трактовки, обе оперы сохраняют главное – гуманистическую идею писателя.

#### Литература

*Лейе Т.Е.* Чехов и Шостакович. М., 2006.

*Сухарев Д.А.* Бронза, Марфа и Чеснок (либретто): [http://sukharev.lib.ru/Muz\\_theater/Bronza-Marfa-i.pdf](http://sukharev.lib.ru/Muz_theater/Bronza-Marfa-i.pdf).

*Яковлев Л.* Антон Чехов. Роман с евреями. Харьков, 2006.

*Пивоварова И.Л.* Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2001.

### **Греческий язык и латынь в произведениях А.П. Чехова**

Федотова Полина Андреевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Цель работы – проследить употребление иноязычных вкраплений из латинского и греческого языков в таких произведениях Чехова, как «Случай с классиком», «Репетитор», «Три сестры», «Человек в футляре», а также связь этих вкраплений с образами учителей и учеников из пьесы и рассказов.

Среди частых мишеней иронии Чехова была система образования, которая к концу XIX в. изживала себя. В рассказах «Случай с классиком» и «Репетитор» действующие лица Ваня Оттепелов и Петя Удодов – жертвы подобной системы. Чехов не единственный задается в своих произведениях вопросом о необходимости подобного обучения, достаточно обратиться к рассказу В. Дорошевича «Маленькие чиновники», который сильнее обрушивается на качество и пользу преподавания, сравнивая время обучения в гимназии с «восемью кругами маленького гимназического ада». Довольно часто автор использует свои воспоминания, связанные с греческой школой, а потом и с классической гимназией (из-за греческого языка Чехов оставался на второй год учебы). В «Репетиторе» «очевидно, <...> отразился личный опыт Чехова, занимавшегося репетиторством в последние гимназические годы» [Долотова, Опульская, Чудаков: 547]. «Случай с классиком» – традиционная картина переживаний ученика гимназии. Эти два рассказа – сценки, ярко и точно показывающие, насколько сложно даются древние языки учащимся и насколько они далеки от повседневных нужд учащихся. Чехов подчеркивает жестокость, с помощью которой учителя и репетиторы преподают латынь и греческий. Она проявляется везде – в наказаниях, в бессмысленном заучивании ненужных в дальнейшем фраз, даже в фамилии преподавателя (Артаксерксов в «Случае с классиком»). Ирония над

существующей системой прослеживается в обоих рассказах: в «Случае с классиком» Ваню Отгепелова наказывает Евтихий Кузьмич Купоросов, которого считают умным и образованным лишь за его привычки, а в «Репетиторе» задачу по арифметике решает не гимназист Егор Зиберов, а отец Пети, воспользовавшись счетами. Зато латинский язык для гимназиста – повод, чтобы поругать Петю перед его отцом. Именно такие «образованные» люди (Купоросов и Егор Зиберов) появляются благодаря такой системе образования.

В «Человеке в футляре» греческий язык, а в особенности слово «антропос» – показатель не только замкнутости, но и неестественности жизни Беликова, ведь вся она – это «антропос», древность, в которой нет места действительности. Чувство беспомощности перед окружающим его миром приводит героя в футляр – это любовь и приятие только того, что связано с любимой Беликовым древностью. Это подтверждают такие детали, использованные Чеховым: желая сделать комплимент Вареньке Коваленко, он сравнивает малороссийский язык с греческим, да и сама Варенька – Афродита, появившаяся в городе. Однако, как отмечает В.Б. Катаев, «главное для писателя – показать несовместимость беликовского футляра с живой жизнью, с душевным здоровьем – со всем, что было для Чехова «святая святых» [Катаев: 24]. Поэтому эта привязанность к уже отжившим свой век языкам – свидетельство того, что и сам Беликов более близок к смерти, чем к жизни (поэтому его похороны приносят большое облегчение). В то же время автор словами Ивана Иваныча, собеседника Буркина, указывает на то, что любой человек может пожелать отгородиться от окружающего мира, просто каждый делает это по-своему: он может, как Мавра, почти все время сидеть дома, посвятить себя древним языкам, как Беликов, и т. д. А последние слова Ивана Иваныча применимы ко многим, словно всеобщий футляр охватывает его и других людей в его воображении.

В пьесе «Три сестры» Кулыгин, муж Маши, постоянно изрекает латинские фразы, употребляя их не к месту. Латинскими выражениями («Feci quod potui, faciant meliora potentes», «Omnia mea mecum porto», «Mens sana in corpore sano» и т. д.) Кулыгин будто пытается заменить свою речь, свое мнение (он живет с оглядкой на вышестоящих начальников), скрывается за ними от трудностей в своей жизни. Однако использование подобных фраз часто вызывает раздражение у других персонажей, особенно у Маши, хотя она никогда не обижает мужа, лишь намекает («amo, amas, amat, amamus, amatis, amant», – говорит она, ведь для Кулыгина даже любовь – состояние привычное, застывшее: сознавая, что Маша любит другого, он ничего не предпринимает). Слово «чепуха» может быть им прочитано как «реникса», на латинский манер; этим показано, что в самых простых ситуациях он умудряется не так себя повести, перемудрить, говоря цитатами. Эти цитаты – ключ к обнаружению глубокой пропасти между Кулыгиным и его женой, ключ к взаимоотношениям персонажей, причина разочарования Маши в муже.

Чехов обращается к греческим и латинским цитатам в разных жанрах (рассказы, пьеса), но в любом случае эти вкрапления – важные детали, которые для современников автора были узнаваемым признаком времени, в котором жили Кулыгины, Беликовы и прочие «образованные» люди.

#### Литература

*Катаев В.Б.* Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова. М., 2002.

*Чехов А.П.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1975. Т. 2.

### **Элементы абсурда в современных интерпретациях пьес А.П. Чехова**

Шавель Алеся Александровна

Аспирантка Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь

Одной из отличительных черт современной русской драматургии является синтез ориентации и антиориентации на классическую традицию, которая ярче всего проявляется в неоднозначном отношении к творческому наследию А.П. Чехова.

И дело здесь даже не в том, что именно А.П. Чехова традиционно отождествляют со всем авторитетным и знаковым в истории русской драмы. Существуют также внутренние предпосылки, которые содержатся в самих текстах пьес Чехова и «провоцируют» на постоянное обращение к ним современных писателей. Чеховская пьеса продуцирует некие смысловые пустоты, порождающие эффект кажущейся незавершенности мысли, неуловимого смысла, спрятанного в тексте и подтексте. Таким образом, сама внутренняя структура классических пьес оправдывает порождение из нее новых контекстов, конструируемых современными драматургами.

На сегодняшний день существует значительное количество пьес, построенных на прочтении и интерпретации чеховского кода. Это «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской, «Цапля» В. Аксенова, «Мой вишневый садик» А. Слаповского, «Учитель ритмики» Е. Садур, «Чайка спела» Н. Коляды, «Вишневый сад продан?» Н. Искренко, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» А. Зензинова и В. Забалуева, «Чайка» Б. Акунина и многие другие. Даже в этом, далеко не полном, списке пьес можно заметить всестороннее разнообразие представленных авторов – как хронологическое (от представителей «новой волны» до писателей уже XXI в.), так и стилевое.

Руководствуясь содержательным критерием, мы рассмотрим, на первый взгляд, абсолютно нелогичный ряд драматических произведений: «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской (1980) – «Поспели вишни в саду у дяди Вани» А. Зензинова и В. Забалуева (1999) – «Чайка» Б. Акунина (2000).

Что же объединяет иронический парафраз Л. Петрушевской, гетеротекстуальную драму А. Зензинова и В. Забалуева и римейк-сиквел Б. Акунина? Пользуясь совершенно разными приемами и вдохновленные, по-видимому, диаметрально противоположными целями, драматурги попытались провести своеобразный творческий эксперимент: «предсказать» будущее персонажей чеховских пьес.

Л. Петрушевская, автор самой ранней пьесы из трех указанных, сконструировала будущее потомков драмы «Три сестры». Героини комедии Л. Петрушевской являются прямыми литературными потомками семьи Прозоровых. Федоровна, один из персонажей «Трех девушек в голубом», перечисляя общих предков девушек, упоминает в ряду прочих некую Софью, которая вполне может оказаться Софочкой – младшей дочерью Наташи и Андрея Прозорова. Говорящим также может оказаться отчество Федоровны. Федором в «Трех сестрах» звали Кулыгина – мужа Маши. У этой супружеской пары вполне могли появиться дети, а Федоровна по своему возрасту (72 года) вполне годится на роль такого ребенка. Таким образом, будущее, о котором грезил чеховские герои (Вершинин, Тузенбах, Ирина), предстает у Л. Петрушевской персонализированным в возможных потомках этих героев.

А. Зензинов и В. Забалуев идут принципиально иным путем. Их гетеротекстуальная драма, состоящая из двух частей «Поспели вишни в саду» и «У дяди Вани» предлагает один из вариантов развития судьбы героев «Вишневого сада». Мы встречаемся с ними через несколько лет после того, как был продан и уничтожен вишневый сад, и параллельно прослеживаем также историю театральной практики постановок другой чеховской пьесы – «Дядя Ваня».

Наконец Б. Акунин в своем комедийном сиквеле «Чайка» раскрывает детективный потенциал одноименной чеховской пьесы, при этом обращаясь к самому ближайшему будущему классических героев. «Чайка» XXI в. начинается ровно с того момента, как закрывается занавес за «Чайкой» конца XIX в.

Хронология написания «прогностических» пьес обратно пропорциональна «временной паузе», предшествующей выведенному на сцену «будущему» чеховских героев. Б. Акунин пишет буквально о следующем мгновении персонажей «Чайки», А. Зензинов и В. Забалуев заглядывают к бывшим владельцам вишневого сада спустя несколько лет, а Л. Петрушевская описывает быт тех, кому герои «Трех сестер» являются предками.

Однако смысловые пустоты пьес А.П. Чехова порождают не только сценарии продолжения его сюжетов. «Драматургия молчания», свойственная А.П. Чехову и культивируемая им (безадресные реплики, «мысли вслух», *qui pro quo*, значимые паузы и т. д.) [Пави: 189–190], отчетливо проявляется в обязательном наличии элементов абсурда во всех «прогностических» пьесах. Современные авторы, таким образом, апеллируя к А.П. Чехову, не могут обойтись без абсурдного компонента в своем мировидении, а этот компонент, в свою очередь, является своеобразной стилевой цитатой, подтекстовой аллюзией на классические пьесы.

Так огромную роль в формировании подтекста у Петрушевской играют пять сказок Павлика, созданных в русле эстетики театра абсурда и идейно углубляющих происходящие на сцене события. В гетеротекстуальной драме А. Зензинова и В. Забалуева первый скетч пьесы «У дяди Вани» предлагается играть как пьесу абсурда. Кроме того, события «Поспели вишни в саду» расположены по нарастанию абсурдности ситуации.

Последние три дубля акунинской «Чайки» также выходят за рамки чистой комедии и активно используют инструментарий «драмы абсурда». В этом же ключе целесообразно рассматривать саму вариативную структуру пьесы, опирающуюся на бессмысленность и алогичность сюжета.

Таким образом, можно говорить о том, что театр А.П. Чехова сегодня – это система, активно самопорождающая новые смыслы прочтения и контексты. А элементы театра абсурда, наличествующие как в драме классика, так и в произведениях современных драматургов, являются своеобразной смежной областью («ничей землей»), транслирующей сознательное либо случайное обращение авторов к трансцендентному, сквозь призму которого столь ясно видится истинная цена литературного творения.

Литература

Пави П. Словарь театра. М., 1991.

### **А.П. Чехов и его научный текст**

Шапошникова Юлия Геннадиевна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Само название диссертации А.П. Чехова «Врачебное дело в России» настраивает на широчайший всероссийский охват действительности, на исторический подтекст. Здесь А.П. Чехов совмещает несовместимое: свои гуманитарные и научные, медицинские интересы.

Чехова в исследуемых им исторических материалах привлекают описания различных сфер жизни. Он исследует средства и способы лечения болезней, положение врачей в обществе, народную медицину, явление знахарства, обрядовое лечение на общем историческом фоне, который играет немаловажную роль в развитии медицины. Его интересовали войны, эпидемии, быт и нравы людей, культура прошедших эпох.

Интересна подборка А.П. Чеховым литературы для своей диссертации. Наряду с научной («История государства Российского» Н. М. Карамзина, «История православного русского монашества» П. Казанского, «О состоянии женщин в России до Петра Великого. Историческое исследование» В. Я. Шульгина) автор использует художественную литературу («Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева, Библиотека иностранных писателей о России, «Сборник русских духовных стихов» В. Г. Варенцова), периодическую печать («Воскресный досуг», «Гродненские ведомости», «Наши колдуны», «Врачебная помощь»), летописные своды («Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым», «Полное собрание русских летописей»). В каждом источнике автор находит свидетельства образа жизни людей, способов лечения различных болезней, жестокостей казней, случаев людоедства.

Приводя «Песни, собранные П. В. Киреевским» А.П. Чехов обращает внимание на оберег доброго молодца Ильи, делает комментарий о приписываемой янтарию чудодейственной и лечебной силе, об обычае носить его на шее. «Известно, что по

народному представлению море и море-Окиян есть источник для всех рек; а на этом море лежит Латырь, и Латырь целебный: отсюда, из-под того камня, все реки, отсюда целения...» Делается вывод о природе благоговения народа перед водой. Водой не просто можно напиться, но и исцелиться, так как водой омывается целебный камень янтарь.

Из «Русских народных пословиц и притч», изданных И. Снегиревым, А.П. Чехов выписывает пословицы, характеризующие народное отношение к врачам и аптекам («И хорошая аптека убавит века», «Аптеками лечат, а больные кричат», «Больного брюхо умнее докторской головы»), описывающие состояние больного человека («Больной что ребенок», «Больному все горько»), отношение к спиртному («Вино сперва веселит, а потом безумным творит», «Всегда перепой пуще недопоя»), к здоровью в целом («Здоровье всему голова», «Муж любит жену здорову, а брат сестру богатую», «На леченой кобылке не далеко уедешь»), дающие представления об образе жизни, менталитете людей («Посудка любит чистоту», «Русскому здорово, а немцу смерть», «Холостой, что бешеной», «Лучше страдать брюхом, нежели духом», «Сон милее отца и матери»). Своих комментариев автор здесь не оставляет. Однако можно сделать вывод о присутствии у народа недоверия к лекарям, врачам. Здоровье же считалось высшим даром, главным в жизни.

В «Домострое, благовещенского попа Сильвестра» А.П. Чехов находит поучения народу о гигиене: «...а руки бы были мыты, чисто, во всяко стряпни... А сморкнути или плюнути заворотясь, да потерти ногою: так всякому человеку пригоже». Насчет лечения же наказания таковы: «... не призывающее к себе ни чародеев, ни кудесников, ни волхвов, ни зелейников: никаких бесовских врачеваний; но все упование возлагающее на бога».

Выдержки из фундаментального труда Н. М. Карамзина «История государства Российского» помогают представить историю медицины во взаимосвязи с историей народа. «Россия была обитаема дикими, во глубину невежества погруженными народами, которые не ознаменовали бытия своего собственными историческими памятниками». Далее А.П. Чеховым были выделены свидетельства о народной жизни: «... житель полуночных земель любит движение, согревая им кровь свою; любит деятельность; привыкает сносить частые перемены воздуха, и терпением укрепляется». Случаи болезней также не остаются без внимания: «Святослав умер от разрезания какой-то затверделости или опухоли».

А.П. Чехов также приводит ряд интереснейших примеров народных заговоров от тоски, от порчи, для призывания или отогнания нечистой силы, на рыбную ловлю, против зубной боли, от лихорадки, от болезней скота, от глухоты («Возьми молока сучья и укапливай трижды в ухо»), от потери голоса («Ясти чеснок печеной на тще сердце, и будет голос»). В них мы видим своеобразное сочетание толкового и бессмысленного, выражение народной мудрости и человеческой глупости. Часто заговоры представляли собой молитвы, люди просили помощи в исцелении у бога, святых угодников. Например, об избавлении от чумы и эпидемий молили Боголюбскую божью мать, от зубной боли – св. Антипия, от головной боли – Иоанна Предтече.

Можно сделать вывод, что история медицины в сознании А.П. Чехова идет параллельно истории народа, они находятся в неразрывной связи друг с другом. И при изучении истории медицины А.П. Чехов опирается на фундаментальные, признанные труды об истории русского народа, его обычаях, нравах, жизненном укладе.

Рукопись диссертации и в своем незаконченном виде имеет ценность не только для литературоведов, но и для историков, медиков. Сам А.П. Чехов выделял для этой работы много времени и трудов. Сам факт сохранности рукописи говорит сам за себя, ведь, как известно, А.П. Чехов уничтожал свои черновики, не хранил ничего лишнего. Законно предположить, что он сам видел какую-то ценность в данной работе, быть может, собирался ее закончить, продолжить работать в этом направлении [Чехов 1987: 531].

Литература

*К 150-летию А.П.Чехова: А.П.Чехов сквозь призму литературоведения и лингвистики*

Чехов А.П. Врачебное дело в России. // Полное собрание сочинений и писем. М., 1987.  
Т.16.