

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**ДЕТАЛЬ КАК СРЕДСТВО ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ
ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖА В ДРАМАТУРГИИ
А.П. ЧЕХОВА**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Русский язык и литература
заочной формы обучения, группы 02031251
Кику Максима Валерьевича

Научный руководитель
к.ф.н доцент
Кичигина В.В.

БЕЛГОРОД 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕТАЛЬ КАК СРЕДСТВО ЛИТЕРАТУРНОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ	5
1.1. Роль художественной детали в раскрытии образа литературного произведения	5
1.2. Классификация деталей.....	10
ГЛАВА 2. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА.....	15
2.1. Портретная деталь.....	15
2.2. Пейзажная деталь	26
2.3. Вещная деталь	32
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	47
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	50
ПРИЛОЖЕНИЕ	54

ВВЕДЕНИЕ

Данная дипломная работа направлена на рассмотрение свойств художественной детали в драматургии А.П. Чехова

Актуальность поставленной проблемы определяется, с одной стороны, слабым изучением художественной детали с точки зрения ее потенциала в создании художественного образа. Категория художественной детали на настоящий момент остается недостаточно изученной и в лингвистических, и в литературоведческих работах, заметна расплывчатость в терминологии, в определении специфики и границ детали. Литературоведы сходятся в определении детали как самого малого, неразложимого структурного элемента произведения, но также расходятся в определении ее границ. Все исследователи согласны с тем, что тропы к художественной детали не относятся, но в понимании этого, необходимо выявить, что следует относить к детали [Еранова 2015: 65].

В широком понимании сюда включают, помимо деталей внешних, материальных, относящихся к художественному миру произведения, и детали внутренние, выражающие душевные движения человека. В узком смысле – только первые, относящиеся к метасловесному, предметному миру произведения. Разногласие возникает и по поводу разграничения детали и подробности: от синонимичности их обозначения до различия по степени экспрессивности и характерности. Нет однозначного решения и в вопросе о том, считать ли деталь образом. Одни говорят, что образ и деталь – разные вещи, соотносящиеся как «целое» и «часть». Другие считают, что деталь сама по себе есть микрообраз [Кропоткин 2003: 5].

В данной работе анализируются скрытые механизмы функционирования художественной детали как части образа в пьесах А.П. Чехова «Вишневый сад», «Дядя Ваня» и «Чайка», что еще не было предметом исследования [Турков 2013: 144].

Объектом данного исследования является драматургия А.П. Чехова, а его предметом – роль художественных деталей в раскрытии сюжета и композиции его пьес.

Цель работы – раскрытие потенциала художественных деталей различного типа и их роли в передаче смысла и создании образов в драматургии Чехова.

В процессе исследования были поставлены следующие задачи:

- определить роль художественной детали в раскрытии образа художественного произведения;
- дать классификацию деталей;
- проанализировать типы деталей в контексте драматургических произведений А.П. Чехова и определить их функции в раскрытии образов, ситуаций, сюжета.

Теоретической базой исследования стали работы таких отечественных исследователей, как М.М. Бахтин, А.И. Горшков, В.Е. Красовский, В.А. Кухаренко, А.М. Пешковский, Г.И. Поспелов, Э.Я. Фесенко, Е. Фарино, Л.В. Чернец и др.

Структура работы состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕТАЛЬ КАК СРЕДСТВО ЛИТЕРАТУРНОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ

1.1. Роль художественной детали в раскрытии образа литературного произведения

Если рассматривать развитие мышления, то на первоначальном этапе, формировались конкретные образы, так как по-другому они не умеют, абстрактное мышление сформировалось чуть позже, также по мнению Дж. Вика, поэты образовывали специальную образную речь, которая имела частые идеи, а появилась она в результате того что народы сформировали художественное мышление, путем соединения различных слов, которые были одним родовым понятием [Одесская 2012: 158].

На протяжении развития человечества, мышление имеет образное отражение и моделируется посредством действительности, что сохранилось настоящее время, а также является основой развития художественного творчества. Если рассматривать первоначальное мышление, т.е. творческое мышление, то оно развито не только в творчестве, но и также является основой человеческого мироощущение, с помощью которого происходит развитие образного фантастического отражения действительности, иными словами говоря об мышление, оно позволяет создать воображаемую картину мира. Исходя из этого данные развитие было ещё сформировано психологами от З. Фрейда до Э. Фромма, которые указывали на то что близость сновидений и художественных произведений является неотъемлемой частью развития мышления человека.

Так, художественный образ является конкретно чувственной формой, которая преобразовывает действительности сведения. Под образом является реальность, которая создает определенные должности на них, и воспринимается читателям как существующие на самом деле. Можно сказать, о том, что она включает себя различные органические

взаимопревращения, как действительность, так и духовными раскрытиями образов соединенные с субъективными объектами, а также существует с возможными единичными и общими идеальными и реальными согласиями которые являются всеобъемлющих гармонии развития произведения [Минералова 2013: 33].

Если говорить о художественных образах, то образы героев для эпических произведений является целью действительности, а не вымысленностью.

По мнению Я. Фесенко, основной целью развития художественного мира является человек и его внутренний мир, который включает в мировосприятие мироощущение, которая формируется в систему образных средств, и ориентируются на создание образа субъекта. Но несмотря на всё это художественный мир произведения всё-таки складывается из различных компонентов такие как событие, действие, персонаж, их портрет, психологический речевые характеристики, пейзаж, интерьер и другие. Все эти составляющие являются основой развития произведения, которые называются художественные детали. Именно поэтому данные детали позволяют создать определенное место действий, а также портрет действующих лиц, с помощью которых можно передавать смысл этих произведений. Структуры данных образов являются различными, от мельчайших подробностей, которые обозначаются одним словом, и до масштабных описаний, которые включают множество подробностей.

По мнению Ж. Я. Крассовского, под художественной деталью понимается подробность пейзажа, портрета, интерьера или психологической характеристики героя, которое выделяется писателем среди других подробностей, для того чтобы подчеркнуть его изобразительное и выразительное значение [Кропоткин 2003: 164].

Также по мнению Г. Н. Поспелова, без деталей произведения не может быть предметная изобразительность, из-за чего писатель не сможет правильно выразить свои мысли не сможет скомпоновать то, что он хочет

выразить в своей художественной речи. Даже несмотря на то что существует различные критерии отбора значимых элементов [Тамарченко 2006: 54].

Л. В. Чернец под художественной деталью понимает сумму малых единиц предметного мира произведений, которые согласуются от этимологии слова деталь. Так под деталью понимается мелкая составная часть чего-либо, которая является подробностью и честностью развитие произведение [Чернец 2014: 85].

Если рассматривать художественную деталь со стороны филологии, то В. А. Кухаренко, говорит о том, что деталь имеет неоднозначность и упоминается очень часто в любом произведении. Но несмотря на это всё же читатель интуитивно принимает любую деталь как что-то маленькое и незначительно, но при этом обозначающие что-то большое и важное. В литературоведение и стилистики имеется утверждение о том, что в художественной детали существует большое количество показателей, которые характеризуют индивидуальный стиль и характеризует разного автора с разных сторон [Кухаренко 2013: 12].

Иначе говоря, художественная деталь и является личностью персонажа, рассказчика или автора. По мнению Л. В. Чернец детализация предметного мира в литературе является важной и необходимой частью, так как без неё невозможно украсить суть образа произведения, также невозможно создать весь предметный мир, всех особенностей писателя, так как именно деталь является совокупностью всех основ произведений и размещается в тексте как нечто целое. Также автор рассчитывает на художественную деталь при развитии воображения, так как читатель мысленно формируют недостающие элементы и простаивает картинку в своей голове [Чернец 2014: 85].

Различные критики говорят о том, что многие писатели приглашают читателя внимательно присмотреться к предмету, а не скользить по поверхности произведения, также важно отметить то, что имеются незначительные признаки явления или ситуации, которые дают возможность читателю нарисовать картину самостоятельно.

По мнению В. А. Кухаренко художественная деталь у авторов имеет определенную популярность, так как она формируется из потенциальной силы, а также способностью использовать восприятие читателя и побудить его к сложности, при этом дать ему простор к развитию воображения. Иными словами, деталь является основой развития поэтического направления текста и его модальности [Гусарова 2002: 5].

С точки зрения М. М. Бахтина, любая деталь или пейзажная зарисовка позволяет осмыслить читателям ценности контекста, в которой находится герой, со стороны познавательной, статической и жизненной вариации, которые завершаются в контексте автора. Исходя из всего этого важно отметить то, что такие ученые филологи, как А.В. Пешковский, Г. О. Винокур, В. В. Виноградов были правы в том, что важно в произведении формировать образные средства, которые составляют не только тропы и фигуры, но и также каждое слово, которое имеет образное выражение в произведении [Головачева 2007: 2].

В процессе анализа текста, художественная деталь нередко является метонимией, но и также она является разновидностью основания различных отношение частей целого, то есть синекходой. Основание для данного развития является наличие внешних сходств между данными деталями, так как они представляют большое через малое, целое через часть. Но, несмотря на всё это в лингвистической и функциональной природе это всё-таки различные явления. Под синекходой поднимается перенос, который именуется как целое. А в детали употребляется прямое значение слова, для того чтобы представить его как нечто броское, привлекающие внимание читателя. В детали используются малоприметная черта, которая подчеркивает лимит на внутреннее сопротивление. Именно поэтому обращают такое внимание на метонимею, для того чтобы читатели более внимательно могли разглядывать картины действительности [Есин 2013: 61].

В художественном тексте деталь выполняет следующие функции:

- выделительную, с помощью которой писатель выделяет событие, художественный образ, явление из ряда подобных;
- психологическую, т.к. деталь является средством психологической характеристики героя, помогает раскрыть внутренний мир персонажа;
- фактографическую, характеризующую тот или иной факт действительности;
- натуралистическую, подчеркивающую с большой точностью внешние особенности предмета или явления;
- импрессионистическую (деталь, взятая писателем произвольно и ему самому не всегда понятная, но внутренне совпадающая с его мыслью, отражающая его чувства, переживания, настроение);
- символическую (деталь часто выступает в роли символа – самостоятельного многозначного художественного образа, который имеет эмоционально-иносказательный смысл, основанный на сходстве явлений жизни) [Шейнина 2011: 98].

Последняя функция художественной детали крайне важна, поскольку в определенных условиях деталь может стать символом. Этими условиями «являются единичность связи между деталью и представляемым ею понятием и неоднократная повторяемость выражающего ее слова в пределах данного текста. Переменный, случайный характер связи между понятием и отдельным его проявлением требует пояснения их отношений. Символизирующая деталь поэтому всегда сначала употребляется в непосредственной близости от понятия, символом которого она будет выступать в дальнейшем. Повторяемость же узаконивает, упрочивает случайную связь, аналогичность ряда ситуаций закрепляет за деталью роль постоянного репрезентанта явления, обеспечивает ей возможность независимого функционирования». Символическая деталь, по мысли В. А. Кухаренко, – это «высокая ступень развития детали, связанная с особенностями ее включения в целый текст, это очень сильный и разносторонний текстовой актуализатор. Она эксплицирует и

интенсифицирует концепт, сквозным повтором пронизывая текст, существенно способствует усилению его связности, целостности и системности, и, наконец, она всегда антропоцентрична» [Кухаренко 2013: 12].

Таким образом, деталь является важной частью структуры художественного произведения. Она значима как часть художественного целого, задачей которого является раскрытие внутренней и внешней жизни человека. Но при всей художественной значимости и композиционной важности деталей отдельная деталь или многие детали, взятые сами по себе, вне связи между собой и с другими средствами художественной изобразительности, не могут дать полного представления ни о стиле писателя, ни об особенностях словесного построения того или иного произведения. Деталь важна и значима как часть художественного целого.

1.2. Классификация деталей

Деталь может заключать в себе большую смысловую и эмоциональную информацию, ей принадлежит особая роль в композиции художественного произведения. По композиционной роли детали можно разделить на два основных вида:

- детали повествовательные, указывающие на движение, изменение картины, обстановки, характера;
- детали описательные, изображающие, рисующие картину, обстановку, характер в данный момент [Шейнина 2011: 48].

Но, как думает А. И. Горшков, это деление подробностей довольно символически, т. к. «подробности имеют все шансы существовать многозначны, имеют все шансы выводить в себя что-то недосказанное». Не считая такого, «подробности имеют все шансы разным ролью «делиться в тексте – умеренно находиться в течении либо концентрироваться в тот или

другой-ведь его долях и неоставать либо практически отсутствовать в остальных [Есин 2013: 59].

В литературе все находится в зависимости начиная с личной манеры писателя, до неких единых закономерности. К примеру, природные детали, будто подробности наиболее характерны изображению, нежели рассказу. Но образное заключение описания имеет возможность существовать по-разному. Необходимое ощущение завоевывается либо с поддержкою одной-двух особенно выразительных подробностей либо с поддержкою прорисовки почти всех деталей общей картины. А. И. Горшков отчуждает группировку подробностей по принципу их соотнесенности с долями доклада: подробности-вещи, подробности-симптомы, подробности-деяния [Минералова 2013: 84]. Крайние употребляются этими писателями, в слоге каких высказываю принадлежит крупная выразительная и живая значимость. К примеру, у А. С. Пушкина в сне Татьяны из романа «Евгений Онегин» выразительны детали-глаголы:

Он знак подаст – и все хлопочут;

Он пьет – все пьют и все кричат;

Он засмеется – все хохочут;

Нахмурит брови – все молчат.

Однако более соответственной в сегодняшнем литературоведении считается классифицирование подробностей В. А. Кухаренко, в базе которой находится многофункциональная нагрузка детали. В связи с исполняемых целей этот автор дает последующую группировку видов образной подробности: выразительная, детализирующая, характерологическая, имплицитная. Выразительная деталь может сотворить визуальный характер обрисовываемого. Зачастую симпатия вступает в свойстве сложного вещества в характере натуры и характере наружности. «Вид и образ, - пишет В. А. Кухаренко, - совсем выигрывают с применения такой подробности: конкретно симпатия дает особенность и определённость предоставленной зрелище натуры либо наружного вида персонажа [Кухаренко 2013: 11]. В

подборе выразительной детали правильно проявляется точка зрения автора, актуализуются группа, статусы, по направлению к системности. В взаимосвязи с местно-темпоральным нравом почти всех выразительных подробностей, разрешено разговаривать о рекуррентной актуализации локально-темпорального множества чрез выразительную мелочь.

Главная цель детализирующей подробности – методом концентрации незначимых деталей прецедента либо действия выполнить ощущение его правдивости. Детализирующая деталь, как правило, употребляется в диалогической речи либо словом, показанные в рассказе [Фадеева 2016: 87].

Характерологическая деталь – главной актуализатор антропоцентричности. Однако исполняет симпатия собственную цель не косвенную, как выразительная и детализирующая, а конкретно, укрепляя единичные черты лица рисуемого характера. Этот вид образной детали рассредоточен подобно целому слову. Автор никак не отчуждает подробные, местно-фиксированные свойства писателя, однако ставит в контенте указатели – подробности. Они традиционно ставятся вскользь, как что-то знаменитое [Лазутина 2016: 28]. Целый состав характерологических подробностей, разбросанных сообразно слову, имеет возможность существовать ориентировано в многостороннюю черту темы, или в вторичное различие его водящей черты лица. В главном варианте любая единичная мелочь что другую сторонку характера, в другом – безвыездно они закрепощены демонстрации основной влечения персонажа и её постепенному выявлению.

Имплицитная деталь отмечает внешнюю характеристику явления, по которой угадывается его глубинный смысл. Основное назначение этой детали – создание импликации, подтекста. Основной объект изображения – внутреннее состояние персонажа. Имплицитная деталь всегда антропоцентрична и всегда выступает в системе других типов детали и прочих средств актуализации [Лазутина 2016: 29].

В конкретном значении все вышеназванные разновидности детали примут участие в разработке подтекста, потому что любая подразумевает наиболее просторный и глубочайший охват факта либо действия, нежели изображено в тексте чрез деталь. Но любой вид имеет собственную функциональную и распределительную специфику что, фактически, и дает возможность анализировать их отдельно. Выразительная деталь формирует образ природы, образ внешности, применяется в главном единственностью. Уточняющая - формирует предметный характер, характер мебели и делится кучно, сообразно 3 – 10 единиц в схематичном фрагменте. Характерологическая мелочь принимает участие в выработывании вида персонажа и рассредоточивается сообразно целому слову. Имплицирующая мелочь формирует характер взаимоотношений между персонажами либо между героем и реальностью. В основе сказанного можно рекомендовать следующую группировку, в которой обилие подробностей никак не изменится, однако планируются главные её проявления в образной речи.

Таблица 1. – Классификация художественных деталей

Тип детали	Распределение в тексте	Текстовая функция	Основные актуализируемые категории
Изобразительная	Единичное потребление	создание впечатления физической осязаемости воспринимаемого объекта и сопричастности читателя к его непосредственному восприятию	модальность, прагматическая направленность, системность
Уточняющая	Массив в 3 – 10 единиц	создание достоверности, документальной объективности описываемых событий;	антропоцентричность, локальность, темпоральность

		апелляция к совместному опыту автора и читателя	
Характерологическая	рассредоточенная по тексту группа	включение читателя в процесс сотворчества, создание впечатления непричастности автора к финальному выводу	антропоцентричность, системность, связность, информативность, концептуальность
Имплицитная	Единичное и концентрированное употребление	проникновение во внутреннюю сущность явления	информативность, антропоцентричность, системность, концептуальность

ГЛАВА 2. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА

2.1. Портретная деталь

В последние годы интерес писателей привлекают индивидуальность построения слова, с точки зрения роли в данном движении, разных значений слога. Значимость исследования словарных средств произведения писателем образа персонажа ясна, как будто позволяет обнаружить не только индивидуальности действия словарных единиц и их значимость в движении текстообразования, но и языковое мастерство писателя, его созидательный образ в целом.

При анализе действующего лица отделяем только его внешний образ, исполняющий в образном произведении задачу ознакомления персонажа в контексте с поддержкой применения, конкретным ролью сопряженных языковых единиц. Словарная конструкция образа персонажа формируется как выраженными, так и невыраженными словарными средствами. Посреди выраженных лекарств И. Я. Чернухина отделяет три типа: немаркированную, колоритообразующую и преобладающую лексику. Но, применительно к художественному стилю А. П. Чехова целенаправлено соединить колоритообразующую и преобладающую лексику в один ряд маркированной лексики (верно поставленной немаркированной), а в составе маркированной отметить индивидуализирующую и суммирующую словарь [Ивлева 2011: 56].

В образной прозе А. П. Чехова огромное пространство предотвращается невыраженным, либо сокрытым, выразительным средствами сознания образа персонажа, эстетичная важность каких часто массивнее, больше выраженной. Так, создавая типичные роли великой общественной значительности, А. П. Чехов умышленно делает большие

пробелы в изображении образа персонажа либо совсем его никак не отчуждает, а между тем читатель, визуально хорошо дает образ героя, рисуя его с помощью фантазии, делая упор на черты героя, его действия, состояние, отношение к нему остальных героев [Грачева 2005: 19].

Невыраженные выразительные средства образа протагониста применены А. П. Чеховым в повествовании «Ионыч». В молчалив недостает портретного изображения Дмитрия Ионыча Старцева, однако совместно с тем вот я отлично себя даем его наружность, и как скоро дьявол, юный доктор, свежий, неунывающий, азартный, затевает собственную активность, и в конце повествования, как скоро Старцев преобразуется в жестокого жадину, никак не увлекающегося вничью, не считая наживки и игорной забавы.

Посреди выраженных средств образа отделяется немаркированная и маркированная лексика. Немаркированная лексика - типичное основание сотворения образа персонажа методом применения конкретным ролью сопряженных предметных членов слова и других высококачественных слов, изображающих промежуточными, общезыковыми средствами и никак не отдающих дела к протагонисту [Фадеева 2016: 89].

Среди немаркированного словаря в образе протагониста у Чехова огромное пространство занимать фамилии, имена. Они предполагают две главные предметные категории: с ролью «тело» (соматизмы) и с ролью «одежда». В данные предметные категории отмеченные слова соединяются будто непосредственным языковым смыслом, презентованным в грамотных книгах, так и сообразно контекстуально предопределенным смыслом. К соматизмам касаются слова: лицо, лоб, брови, глаза, нос, борода, уши, усы, виски, затылок, щеки, губы, шея, плечи, талия, спина, грудь, руки, ноги и т. д. Накопленная система «фигура» дает немаловажную значимость в системе ролей рассматриваемых имен. Имена слова, соединенные системой «одежда», вводят слова: рубашка, брюки, пальто, платочек, шапка, визитка, краги, мужчина, перчаточки и др. Среди вышеназванными

предметными категориями имен существительных имеется коннотационная родственность, которая обуславливается экстралингвистическими, так и языковедческими причинами. Первое имеет место быть в том, что явления, касающиеся к подтвержденным предметным категориям, нередко имеют контакт в настоящей реальности, и наверно обретает отображение в доклада.

Так, в образах героев слова данных групп владеют стабильной встречаемостью. Из всех подвергшихся разбору образов героев в пятидесяти замечена воспроизводимость предметных компаний с ролью «фигура» и «одежда», в сорока образах применяется лишь предметная категория с ролью «фигура» и в десяти – «одежда». Языковедческой причиной, говорящим о коннотационной близости начинать «фигура» и «одежда», считается неимение запретная в их совместимости. Так, слово, присущее к предметной группе с ролью «фигура», имеет возможность совмещаться с конкретным вокруг обещаний, имеющих отношение к предметной группе «одежда», если мнения, формулируемые данными текстами, готовы совмещаться в настоящей реальности, и напротив. К примеру: волосы до воротника, рука в перчатке, перчатки до локтей [Чернец 2014: 45].

В момент любая из перечисленных предметных групп, сливаясь дискурсивным вхождением, владеет и фактически языковые симптомы:

а) слова с семами «фигура» и «одежда» входят в синтагматические взаимосвязи с иными текстами, в детали с словами (небольшой, упрямый рот, долгий нос, незапятнанная рубаха) и речами (волосы завиваются, разлетаются, растут и т. д.), которые дают четкость наружного образа героя, его целостность и образную совершенство;

б) в границах собственной предметной категории в парадигматические дела и приходя к достоинствами конкретной лексико-смысловой парадигмы, слова с системой «фигура» никак не формируют единство парадигматической линии, это как дела между словами брови, глаза, нос, губы и т. д. и словами руки, ноги, плечи, спина и т. д.

Ориентируются как основа среди достойных образцов различных ступеней: первые означают черты лица, а вторые - части тела. Некоторое количество парадигматических линий формируют и слова, соединяемые семей «одежда»: кепка, шапка, платок - наверное выражение ведущих шапок; сапоги, башмаки, туфли - означают обувь; платье, сюртук, мужчина - верхнюю одежду и т. д. [Еранова 2015: 64].

Немаркированную лексику в портретных зарисовках могут представлять качественные имена прилагательные, легко вступающие в разные контакты с другими словами, передающие свойства и качества описываемых субъектов, непосредственно воспринимаемые органами чувств, индивидуализирующие понятия и выполняющие чисто отличительную функцию.

Так, немаркированными могут быть качественные прилагательные, указывающие на:

1) возраст субъекта - «молодой человек», «старый чиновник», «пожилой француз»;

2) физические свойства субъекта - «Иван Иванович, высокий, худощавый старик с длинными усами, сидел у входа и курил трубку. Что касается качественных прилагательных цветовой семантики, то они нуждаются в более тонкой дифференциации. Если прилагательное, передающее цвет, является логическим определением и выполняет только отличительную функцию, то его можно отнести к немаркированной лексике, например, «коричневое платье», «светло-голубое платье», «белое платье» [Еранова 2015: 65].

Если же прилагательное цветовой семантики, не считая характерной функции, передает авторское отношение к персонажу методом многократного возобновления его в речевой репрезентации вида, то это прилагательное необходимо определять к маркированной, чувственно пигментированной лексике, творящей визуальное очень красивое ощущение, т. е. к эпитетам.

К примеру, постоянно багряное лицо Марии Егоровны Микшадзе считается отображением авторской антипатии к её нелепому, своенравному и властолюбивому нраву, а невыразительное лицо дочери Марии Егоровны, Ольги, говорит о врождённом имуществе данной исключительной женщины, к которой все, в том числе и автор, чувствуют огромную симпатию.

В отличие от немаркированной лексики, отдающей беспристрастное авторское изложение конкретных портретных черт героя, маркированная лексика отчуждает авторскую критику субъекту описания, будто имеет место быть в применении эпитетов-определений, сопоставлений, синонимов и антонимов. Эпитеты, удобряющие вхождением выражение, индивидуализирующие знак обрисовываемого субъекта, привносящие психологическую окраску, обширно употребляются А. П. Чеховым при разработке портретов персонажей [Тамарченко 2006: 35].

Наравне с общеязыковыми эпитетами: «суровое и умное личико», «великий лоб», «мутные пьяные глаза», «глупое лицо» в особенности большой энтузиазм в портретных зарисовках писателя предполагают отдельно-авторские эпитеты, в базе сотворения каких возлежат неожиданные, нередко неподражаемые связи, к примеру: «кожа на лице... мошенническая», «колючие локти», «тусклая личность с матовым взглядом и катаральной физиономией» [Тамарченко 2006: 36]. Посреди отдельно-авторских эпитетов видятся и смешанные: «кислолицый старик», «трехэтажный подбородок», «палкообразная фигура», «паукообразное тело», «короткохвостый фрак» [Тамарченко 2006: 36].

Эпитеты-определения в портретах А. П. Чехова исполняют:

1) повысительную (повторную) функцию, выделяя знак во наружности персонажа, теснее этот в конкретном словечке, к примеру: «высокий верзила», «тонкое изящество»;

2) уточнительную функцию, описывая наружность персонажа с какой-никакой-то конкретной стороны, к примеру: «дряблый старик» [Новогицин 2017: 93].

Среди лексических средств и тропов броским средством сотворения портрета персонажа работает сопоставление. Более отличительный в образной прозе А. П. Чехова метод сопоставления - наверное совершенное сопоставление, выводящее в себе объект, образ и объединяющий знак, к примеру: «В углу на табурете сидит швейцар, старенький, как «Сын Отечества», и худой, как щепка» [Новогицин 2017: 94]. Сопоставления данного вида у Чехова нередко расписаны определениями, будто дает фамилии огромную совершенность и четкость: «Лицо его было жирно и лоснилось, как спелая дыня». Замечена в чеховских портретах форма сопоставления, воплощенная существительным в творительном падеже: «щеки... Отвисают тряпочками», и сопоставления, возведенные при поддержки относительной ступени показателя: «черная борода - чернее сажи».

С точки зрения рельефных способностей в портретах Чехова замечены общеязыковые сопоставления с «потухшей образностью», записывающие в авторскую речь оттенок безыскусственности и простоты: «худой, как скелет», «бледный, как смерть», «сед, как лунь», и отдельно-авторские сопоставления, в каких модифицированию подчиняется составляющую вольного потребления. К примеру: «тонкая, как голландская сельдь» (сообразно виду: тонкая, как жердь), «бледна, как зеркало» (сообразно виду: «бледна, как смерть») [Турков 2013: 87].

Преображение сопоставлений-стереотипов в портретах писателя происходит:

1) благодаря продолжению лексического состава кругооборота методом вступления слов, обостряющих классическую семантику кругооборота, к примеру: «волосы и борода густы и мягки, как шелк» (ср. : волосы, как шелк);

2) подмены одного из компонентов сопоставления синонимом: «в лице почувствовалось что-то благородное, львиное» (ср. : благороден, как лев).

Крупная роль в разработке портрета персонажа принадлежит синонимам. В портретных отображениях А. П. Чехова контекстуальные синонимы доминируют над фактически языковыми. Контекстуальные синонимы, располагая схожую настоящую приуроченность, работают средством многопланового свойства [Шейнина 2011: 197].

Главной функцией контекстуальных синонимов в портретном отображении считается функция уточнения, которая чаще только реализуется в границах одного предписания при недалёком, общительном месторасположении слов. Это общительное размещение синонимов владеет ясно воплощенную рельефную расцветку, к примеру: «Лицо у нее было постоянно усталое, замученное». В портретных отображениях Чехова синонимический разряд образуют в большей степени фамилии прилагательные: «Фабрикант Фролов, прекрасный брюнет с круглой бородой и с мягким, бархатистым выражением глаз...» [Минералова 2013: 112].

В единичных и в особенности нередко в массовых портретах А. П. Чехов обширно употребляет антонимы. В единичных портретах антонимы считаются методом осуществления ретроспекции - «грамматической группы слова, соединяющей формы языкового представления, определяющие читателя к предыдущей массивно-фактуальной информации» с целью вернуть в памяти читателя данные о внешности персонажа, а еще сказать, какие конфигурации случились в ней с движением времени, к примеру: «Это была уже никак не прежняя тонкая, хрупкая, бледнолицая женщина, а взрослая, прекрасная, сильная женщина». В данном образе антонимы, исполняющие роль ретроспекции, размещены общительно в границах одного описания. Чаще же они располагают дистантное размещение - в различных абзацах, а время от времени и главах произведения [Ивлева 2011: 58].

В групповых образах А. П. Чехов обширно употребляет системы, в которых противопоставление выражено с помощью антонимов, что дает групповым образам необыкновенную четкость, вызывает у читателя определенное понятие о действующих лицах, выделяет отличия в их облике:

«В данном вагоне в разостланной бурке сидят двое: один - старенький, с широкой седой бородой, в дубленке и в высочайшей мерлушковой шапке, похожей на папаху, другой - молодой, безусый, в изношенном велюровом пиджаке и в больших запятанных сапогах». В групповых образах писатель употребляет как языковые (толстый - тонкий, большой - маленький), так и контекстуальные слова (неряшливый - изящный, коренастый - длинный). Чаще только в значения антонимов в портретных отображениях выступают полные имена слова, реже - короткие: «Чечевицын был такого же возраста и роста, как Володя, однако не так пухл и бел, а худ, смугл, покрыт веснушками» (Мальчики, 6, 425) [Жирмунский 2015: 144].

Время от времени в групповом образе с помощью антонимов противопоставляется черта, значимая не только для внешней, но и для внутренней характеристики героя. Так, к примеру, недовольный взор мужика Сережки из рассказа «Художество» противопоставляется кроткому взору голубых глаз церковного сторожа Матвея. Анализ лексических средств (глаголов, наречий, прилагательных), которые А. П. Чехов употребляет для характеристики вздорного Сережки и кроткого, робкого Матвея, подкрепляет сначала эти и совсем значительные про осмысливания героев слова недовольный - смиренный. Так, про свойства Сережки Чехов употребляет речи: прекращает, гневается, прекращает, разламывается, своенравничает, упрекает, болтается, болтает, наваливается, распоряжается, беспокоится, орет, бежит, ругается, давать клятву, толкается, угрожает; речи: высокомерно, с протестом, с сердечком, вперевалку, зло, недовольно, орлом; слова: недовольный, высокомерный, токсичный, а про сотворения вида автор употребляет речи: говорит, ожидает, зевает, крестится, мьет, отдувается, тащится речи: молча, на низком уровне, бездвижно, долготерпеливо; слова: неимущий, смиренный [Вахтел 2002: 73].

Маркированная лексика имеет возможность творить ассоциативную либо контрастную связь ролей не только в одном, но и в различных творениях. Так, в портретной «живописи» Чехова типичное использование

отыскивали высококачественные слова цветовой семантики, в критериях просторного отрывка дающие авторское известие к персонажу. Прилагательные красный и его элемент багровый около изображении лица в порядке авторского мироощущения постоянно имплицитно будут сопровождаемыми негативной оценочностью внутренней сути обладателей наружного показателя, будто верховодило, людишек нищих. К таковым протагонистам касается ничтожный, смешной, медведеобразный, устаревающий собственный время «краснолицый с выпяченными ушами» управляющий Урбенин, поженившийся на молоденькой Оленьке: «Он (Урбенин. - И. Б.) упрятал с нас родное багряное лицо», «Пот ручьями лил с его красного, загоревшего лица».

Определение красный при изображении внешности Дмитрия Ионыча Старцева возникает дальше, когда он становится разоренным влечением к наживе, хладнокровным к далекому пламенею Ионычем: «Как скоро он, пухлый, красный, едет в трехрублевке с бубенчиками... Ведь картина бывает впечатляющая, и видится, будто катит никак не лицо, а языческий бог» [Волчкевич 2011: 6]. Слово бледноватый около изображении личика, против, постоянно отображает бардовскую любовь к протагонисту.

Слово бледноватый Чехов употребляет в изображении наружности героев пронизательных, уязвимых, даровитых к глубочайшим церковным душам. К таковым протагонистам касается мать Мисаила Слава отца: «... У ее имелись красивые черные ока, бледноватый, совсем ласковый краска личика... ». Около главном изображении Евгении и Лидия Волчаниновых создатель отчуждает кристально визуальное восприятие их наружности, выделяя схожесть медсестер внедрением схожих определений: «А у белоснежных неподвижных вал, кое водили с мешка в ноле, у стародавних сильных вал с единицами, торчат 2 женщины. 1 из их поветше, узкая, бледноватая, совсем прекрасная... Иная ведь, совершенно ещё молодая - ей имелось семнадцать - 18 парение, никак не более, также узкая и бледноватая» [Волчкевич 2011: 8]. И желая ещё втрое около изображении

наружности Лидия станет бряцать определение «прекрасная» (в отсутствии повысительного болтовня «совсем»).

А. П. Чехов, сочетая его с устройствами «взыскательная», «постоянно взыскательная», «с деловитым обеспокоенным вариантом», не употребляет определение «бледноватая», пытаюсь с поддержкою портретных подробностей представить чтецу врождённый никак не совсем симпатичный, образ. И напротив, около изображении очаровательной, умильно-ласковой Мисюсь нередко станут бряцать слова «бледноватая» и однокорневые в синтезе с текстами «книжка», «чтиво», выделяющие состоятельную, чутко-проницательную природу женщины. «Евгения, бледноватая с чтива... », «Будто умильно великолепны имелись её невыразительное личико, узкая шейка, изящные пакши, её бессилие, лень, её книжки! » [Еранова 2015: 65].

Слово красный в повествованиях Города около изображении личика владеет сокрытую, однако устойчивую бардовскую значение «благоприятный», «успешный». К примеру, врач Топорков: «Личико красное, прекрасное... »; Джон Петр Камышев: «Личико красное... ». Клейменная словарь в образе протагониста исполняет 2 цели: индивидуализирующую и суммирующую, меж коими есть дела подключения, этак будто составление постоянно делается в базе индивидуализированию, в ведь момент будто никак не каждая индивидуализирование суммирует. Желая индивидуализирующая и суммирующая словарь, выделяя особенность наружности богатыря, высказывает сознательно принципиальные про значения вида резоны, возобновляясь в вербальный показы вида вотан, 2 и наиболее благо, цели пирушка и иной некоторое количество разны [Гусарова 2002: 4].

С поддержкою индивидуализирующей словаря чтец владеет вероятность размежевать наружность героев в границах 1-го творения. Этак, к примеру, в «Злоключении в ловле» в разработке дамских ролей А. П. Чехов употребляет разную клейменную словарь, исполняющую индивидуализирующую цель: Оленька Скворцова - наверное женщина «с

прелестной белой картиной, хорошими лазурными очами», а у гитаны Мути «темные кривы... Темные глубочайшие ока», блестящие и заливающиеся «насыщенные губки» [Еранова 2015: 65].

В отличие с индивидуализирующей с поддержкою суммирующей словари беллетрист формирует образ-знак методом применения ясных, незабываемых, отдельно-бардовских выразительно-живых лекарств. Традиционно в образной беллетристике Города образ-знак, приходя внезапной карикатурой в установленный чин людишек, владеет огромное соц смысл.

Такой образ-знак устремляющегося загородиться с только находящегося вокруг, запрятаться с существования Беликова, ролью что Чехов «будто желание подвел результаты надзорам, тот или другой он мастерил в движение целой собственной писательской деловитости надо консервативными госслужащими, прислужниками королевского власти» [Еранова 2015: 67]. «Он существовал примечателен тем вот, будто постоянно, в том числе и в совсем неплохую погоду, уходил в галошах и с зонтом и обязательно в горячем пальтеце в ватке. И зонт у него существовал в оболочке и момент в оболочке изо сероватой кожи, и как скоро он доставал перочинный ножик, чтоб очинить пастель, ведь и ножик у него существовал в чехле; и личико, представлялось, также имелось в оболочке, этак будто он безвыездно момент скрывал его в паханный воротничок. Он перемещал черные глаза, фуфаечку, радары подставлял ваткой, и как скоро усаживался в таксиста, ведь повелевал подымать вершина... » [Грачева 2005: 19]. Характер кассеты появляется в рассудке чтеца будто знак консервативности, ограниченности, агрессивности целому новому, авангардному.

С помощью обобщающей лексики создан портрет коварной, жестокой, алчной Аксины в рассказе Чехова «В овраге», символизирующий собой образ зарождающейся буржуазии, способной на любые преступления ради наживы. Автор актуализирует в ее внешности черты, делающие ее похожей на змею: «В этих немигающих глазах и в

маленькой головке на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное». Это сходство усиливает и ее новое светло-зеленое платье с желтой грудью и зеленым шлейфом: «зеленая с желтой грудью, с улыбкой, она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову». Обобщающая лексика в портретах-символах передает авторское отношение к персонажу. Так, наделяя Аксинию внешностью гадюки, вызывающей чувство страха, гадливости, Чехов показывает и свое отношение к этой опасной для всех, кто ее окружает, женщине [Лазарева 2011: 92].

Таким образом, в художественной прозе А. П. Чехова широко представлены как эксплицитные, так и имплицитные лексические средства для создания портрета персонажа. Анализ эксплицитных лексических средств показал, что если немаркированную лексику писатель использует в качестве ядра портрета, то маркированная лексика, с одной стороны, является средством правдивого, индивидуализированного изображения героев, а с другой - способствует созданию целой галереи ярких, запоминающихся портретов-символов.

2.2. Пейзажная деталь

Пейзаж у Чехова небогат разнообразными описаниями природы. Писатель, следуя своей творческой манере, своим принципам, стремясь к наиболее выразительному изображению, отбирает только легкие детали.

Сохраняя классическую функцию вида, нужного для выявления нравов героев, Чехов использует способом параллельного описания природы и искреннего состояния персонажей. Как скоро Никитин, преподаватель словесности, «ощущал на душе противный остаток», «шел дождь, было мрачно и прохладно» [Грачева 2005: 19].

Неуют прохладного темного леса с протянувшимися сообразно лужам ледяными иглами подходит печальным думам учащегося Ивана

Великопольского, в то время как разряд близкий деревни, освещенной багряной полосой зари, появляется тогда, как скоро герой охвачен «сладостным ожиданием счастья». Мягкий лунный свет дает ответ робкому состоянию Старцева, подогревает в нем влечение; луна уходит из-за тучи, как скоро тот утрачивает веру и на душе его делается мрачно и неясно. Дивный романтичный вид, нарисованный рассказчиком «Здания с мезонином» преобразуется в печальный разряд территории, в каком месте в обмен расцветающей ржи и вопящих перепелов возникают «коровы и спутанные лошади», как скоро «трезвое, ежедневное расположение овладело» героем.

Вид в повести «Степь» очень психологичен, лиричен, соотнесён с человеческими переживаниями. Натура только очеловечена (у тополя подтянутая фигура, птицы рыдают и пожалуются на судьбу, степь осознаёт, будто она одинока, лучи солнца играют и усмеваются и т. д.) [Минералова 2013: 47].

В сформировавшейся чеховской художественной системе естественный мир никак не имеет возможность существовать изображен в отсутствии настоящего наблюдающего, состояние которого в месте буквально предопределено. Во 2-ой период творчества Чехова наверное - персонаж, в третий - персонаж и повествователь.

Перед наблюдателем картины природы на первый план выступают подробности никак не постоянно основные; все находится в зависимости от месторасположения бдительного пт, настроя смотрящего. Так, герой повествования «Верочка», городской обитатель, смотрящий лунный неоттапливаемый вечер «чуть ли не в первый раз в жизни», подмечает в нем до этого только необыкновенное, умопомрачительное: «Промежутки между кустиками и стволами деревьев были полны тумана, негустого, ласкового, пропитанного насквозь лунным светом и, будто навечно осталось в памяти Огнева, хлопья тумана, схожие на привидения, бесшумно, однако приметно для глаза прогуливались приятель из-за дружкой поперек аллея. Луна стояла

приподнято над садом, а ниже её куда-то на восток неслись прозрачные неясные пятнышка [Минералова 2013: 66].

Целый мир, казалось, состоял лишь из темных контуров и бродивших белоснежных теней, а Огнев, наблюдавший туман в лунный августовский пир чуть ли не в первый раз в жизни, задумывался, будто он наблюдает не природу, а декорацию, в каком месте неумелые пиротехники, хотят озарить сад бенгальским пламенем, засели перед кустики и совместно со светом напустили в воздух белоснежного дыма». В первой главе повествования «Убийство» произнесено лишь, будто он чуть освещен луной и издает «грозный, долгий грохот» - только данную мелочь подмечает герой, целый ужасных предчувствий. Сумрачные детали совершают наше восприятие наиболее реалистичным. Не считая углубления эмоционального разбора вид нужен для наиболее образной свойства обстановки, в которой раскручиваются действия. В описании места деяния повести «Палата № 6» лес репейника и крапивы, торчащие из забора лезвия гвоздей подсказывают о колющейся проволоке, акцентируют внимание схожесть клиники с тюрьмой, предвеляя повествование о несвободе человека [Рябинина 2013: 75].

Маленький штрих в описании состояния природы имеет возможность поменять на противоположное ощущение от творения, подбавить единичным прецедентам дополнительный смысл. Так, выглянувшее в конце повествования «О любви» солнце принуждает нас приобрести веру на одоление людьми собственной запрета. В отсутствии данной подробности произведение оставляло бы чувство безысходности, которая заключена в словах, заканчивающих повествование «Крыжовник»: «Дождь стучал в окошка всю ночь».

Очень важно подметить, что хранить классическую функцию вида, нужного для выявления нравов героев, Чехов использует способ параллельного описания природы и искреннего состояния персонажей. Одним из сквозных образов творчества Чехова считается дождь - знак беспросветности ежедневной жизни, неосуществимости подлинного счастья.

Постоянный дождь, с дискуссией о котором наступает повествование «Душечка», этак ведь однотипен и скучен, как и антрепренер Кукин, с чьего личика никак не пойдет представление уныния в том числе и в день удачной женитьбы. Дождь идет, как скоро преподаватель словесности Никитин затевает обдумывать призрачность доставшегося ему счастья.

Разряд сероватого неба и влажных деревьев предваряет рассказ богатыря повествования «О любви» Алехина о жизни, в которой блаженство несовместно с порядочностью. Гулом дождя будет сопровождаемым отображение уродливого счастья помещика Чимши-Гималайского, достигнутого стоимостью утраты активной души. Сырая непогода портит день похорон Беликова, ставшего трупом ещё при жизни. В то ведь время образованный, философски думающий Иван Иванович, способный конфронтировать рутине обывательщины, с удовольствием подставляет личико перед дождь. Образ сада еще непрерывно находится в повествованиях Чехова. Наверное знак блага, красоты, человечности, осмысленности существования. Сад полон музыки счастья, наверное приют влюбленных, в каком месте в том числе и цветки и ирисы, требуют, «чтоб с ними объяснялись в любви» («Учитель словесности»). Никитин и Манюся, Коврин и Таня, Художник и Мисюся, Старцев и Екатерина Ивановна видятся в садах, как скоро их души заполнены незапятнанным, чистосердечным ощущением [Рябинина 2013: 76].

Сад отзывчив к искреннему состоянию героев, воздействует на их расположение. Усталый, с расшатанными нервишками, Коврин угождает в прохладный сад, завязанный едким дымом; однако «поднялось солнце и ясно осветило сад», и «в груди его шевельнулось удовлетворенное эмоция, какое он чувствовал в малолетстве, как скоро бежал сообразно данному саду» («Черный монах»).

Сад требует неизменного ухода, потому он олицетворяет и работу, перемещение, неразрывную ассоциацию поколений: «Однако будто более только развлекало в саду и придавало ему многолюдный разряд, этак

наверное неизменное перемещение. От раннего утра до вечера возле деревьев, кустов, на аллеях и клумбах, как муравьи, копошились люди с тачками, мотыгами, лейками...». В едином, сад - наверное эталон настоящего бытия: «Как скоро зеленоватый сад, ещё мокроватый от росы, целый блещет от солнца и видится довольным... То охото, чтоб вся-жизнь была такою». Потому смерть сада постоянно олицетворяет погибель.

Символом смерти традиционно считается и луна. Лунный свет заливает множество пейзажей Чехова, наполняя их печальным настроением, покоем, умиротворением и неподвижностью, сходными с тем, что приносит смерть. За рассказом о смерти Беликова следует описание видного до горизонта поля; «и во всю ширь этого поля, залитого лунным светом, тоже ни движения, ни звука». Коврин, незадолго до смерти любясь наполненной лунным светом бухтой, поражается согласию цветов, мирному, покойному и высокому настроению. Луна освещает холодный труп доктора Рагина, узника палаты № 6. Но наиболее четко мысль о родстве луны и смерти выражена в рассказе «Ионыч», когда Старцев видит кладбищенский «мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель», где «веет прощением, печалью и покоем» [20].

Но луна-знак неоднозначный. Отразившись в воде, она активизирует в душе прилив темной страсти, видоизменяет мироощущение, портит сознание. В полумраке возникает пред Ковриным на побережье реки Черный монах, и его «нев्यразительное, ужасно невыразительное негодное личико» могло очутиться вылезшей из-из-за облаков луной.

Если сад существовал символом ясной, поднимающей человека влюбленности, то луна толкает к запрещенному ощущению, вдохновляет к неверности. В повествовании «Дама с собачкой» Гуров с Анной Сергеевной совершают первые шаги навстречу друг другу, поражаясь странному сиреневому морю с идущей сообразно нему от луны милый полоской. Ольга Ивановна из рассказа «Попрыгунья», очарованная «лунным блеском»,

бирюзовым расцветкой «воды, какой-никакого она ранее ни разу никак не лицезрела», решается на измену супругу [Ничипоров 2014: 41].

Неопытная Аня, героиня рассказа «Анна на шее», готовит первый шаг на пути попорченной кокетки, как скоро «луна отображалась в пруде». Ясно доставить единую картину подсобляет и домашняя обстановка. Хотя представить бедность крестьян, их томную жизнь, в повествовании «Студент» писатель вводит маленькую мелочь - «дырявые соломенные крыши», - которая ясно и буквально рисует обстановку. В применении вида имеет место быть известие Чехова к собственным героям. Беликов ни разу никак не возникает на фоне природы. Николая Ивановича Чимшу-Гималайского обрамляют «канавы, заборы, огорожи». Наверное люди, утратившие человеческий вид. Покуда в душе врача Старцева теплился огонек, повествование о его жизни был сопровождаемым отображениями природы; создатель в том числе и презентовал ему возлюбленный клен в саду.

Похожий на языческого бога Ионыч никак не заслуживает такого дара. Чем живее душа, чем однозвучнее она созданию природы. Органически записаны в древний мир имени сестры Волчаниновы, героини рассказа «Дом с мезонином» [Ничипоров 2011: 642].

Неотъемлем от вида в повествовании «Крыжовник» моющийся перед дождем Иван Иваныч, слитность которого с природой подчеркнута движением покачивающихся на исходящих от него волнах белоснежных лилий. Данному герою поручено выговаривать более далёкие создателю идеи.

Таким образом, настоящее построение вида покоряется всеобщим основам применения вещи, подробности в образной системе Чехова. Она дана во временных, непрерывно новых положениях, которые она сама раз в секунду создаёт: облако, которое быстро уйдет, лунный свет, отображающийся в лампадке либо бутылном осколке, ясно-желтая полоска света, лезущая по земле, блики солнца на крестах и куполах, странный звук, пронесшийся по степи. Чехов употребляет в собственных произведениях

пейзаж как мелочь, демонстрирующую неизменные конфигурации робкого мира.

2.3. Вещная деталь

Любая художественная система (и не только словесная) обязательно обращается к предмету, постановляет задачи, связанные с его изображением. То, что именуют «миром писателя», то неподражаемая в любом случае модель мира реального в значительной мере находится в зависимости от такого, какую роль играет в предоставленной художественной системе объект, вещь. Сообразно признаку: «отношение к вещи» — оформляются цельные литературные направленности (к примеру, натурализм, символизм, акмеизм) [Есин 2013: 44].

Вещь с потребностью употребляется во всех плохих художественных обстановках: при характеристике персонажа, в разговоре, глобальной сцене, при изображении ощущения и идеи.

В различных системах вещная интенсивность художественных обстановок, самый аспект отбора вещей — различны. Определить главный принцип применения предмета в «мире писателя» — что и означает обрисовать предметный уровень его художественной системы. Во всех бесчисленных методах применения вещи при изображении человека в дочеховской литературе имеется общественная царапина.

Настоящий мир, которым окружен персонаж, — его жилище, мебель, одежда, пища, способы обращения персонажа с данными вещами, его поведение внутри данного мира, его наружный вид, жесты и перемещения, — всё наверное работает неотказным и целенаправленным средством свойства человека. Все в отсутствии исключения детали имеют характерологическую и социальную значимость [Лазутина 2016: 28].

В годы литературной работы Чехова освоение этого способа обращения с предметом стало обязательным этапом литературной учебы

любого начинающего писателя. Этот способ казался неотъемлемым свойством «литературности». Он уже спустился в малую литературу, стал достоянием газетных романов с продолжениями, бытовых очерков, сцен и прочих жанров юмористических и иллюстрированных журналов 70-80-х годов.

Ранний Чехов частично усвоил этот урок, преподанный литературной традицией целого века; особенно это проявилось в его больших вещах начала 80-х годов — таких, как «Цветы запоздалые», «Живой товар», «Ненужная победа», «Драма на охоте». Сохранился он в какой-то степени и в более поздних повестях — «Степь», «Скучная история», «Палата № 6».

Но в этих зрелых вещах Чехова, как и в других его произведениях конца 80-х — начала 90-х годов, традиционный способ использования предмета уже сочетается со способами совершенно иными.

В «Палате № 6» дана развернутая характеристика Ивана Дмитрича Громова. Она занимает целую главу [Лазутина 2016: 28].

«Он никогда, даже в молодые студенческие годы не производил впечатления здорового. Всегда он был бледен, худ, подвержен простуде, мало ел, дурно спал. Говорил он тенором, громко, горячо и не иначе, как негодуя и возмущаясь, или с восторгом и с удивлением, и всегда искренно» [Новогицин 2017: 93].

Дальше рассказывается о содержании его речей, его образованности, о отношении к нему в городе. Заканчивается глава так: «Читал он совсем немало. Посещало, всё посиживает в клубе, сердито теребит бородку и перелистывает журнальчики и книжки, и сообразно лицу его следовательно, будто он никак не читает, а глотает, чуть успев пояснить. Нужно мыслить, будто чтение было одной из его нездоровых повадок, этак как он с одинаковою жадностью набрасывался на всё, будто попадало ему под руки, в том числе и на прошлогодние печатные издания и календари. У себя дома читал он постоянно лежа».

Любая новая выдумка, любая новенькая деталь проясняет пред читателем личность героя. Из-за исключением крайней тирады. Ещё один пример из данной повести. Речь идет о ином герое — Андрее Ефимыче Рагине. «Жизнь его проходит этак. Обычно он возникает утром, часов в 8, одевается и пьет чай. Позже садится у себя в кабинете читать либо идет в больницу Андрей Ефимыч, придя домой, немедленно садится в офисе за стол и затевает декламировать. Чтение всякий раз длится в отсутствии перерыва даже по несколько часов и его это никак не утомляет. Читает он не быстро и резко, как читал Иван Дмитрич, а медлительно, с толком и расстановкой, нередко останавливаясь на местах, которые ему нравятся либо непонятны. Возле книжки постоянно стоит графинчик с водой и лежит нарезанный огурец либо моченое яблоко прямо на тряпке, без тарелки» [Ничипоров 2011: 641].

Так только при очень плохом раскладе может появиться данная деталь, которая призвана символизировать некоторую черту личности героя — его нечистоплотность, к примеру.

Дело не в том что, данная черта никак не подтверждается в дальнейшем, а в том, что данная мелочь разумеется переходит в тесно характерологические цели, что она является из другой сферы и притесняет цели другие, несоотносимые с теми, которыми «заряжены» другие подробности. Другой пример: «Ветеринар уехал вместе с полком, уехал навсегда, так как полк перевели куда-то совсем далеко, чуток ли никак не в Сибирь и Оленька осталась одна. Сейчас она была совсем одна. Отец давно уже погиб, и кресло его валялось на чердаке, пыльное, в отсутствии одной ножки» («Душечка»).

Ветеринар уехал, отец погиб. Все сведения существенны, все необходимы для такого, чтоб полнее воспроизвести одиночество Оленьки. И в том числе и кресло отца, которое сейчас валяется на чердаке, в знаменитом значении работает тем же целям. И единственная деталь, вносящая некоторую хаотичность в подтянутую данную систему целенаправленных

деталей, — известие о том, что кресло наверное — «в отсутствии одной ножки»! [Фесенко 2008: 68].

И непрерывно мы встречаем у Чехова такие — как правило, совсем маленькие — подробности обстановки, черты внешности, мишень и значение каких нереально объяснять, исходя из содержания и обычно понимаемых задач такого описания, в которое они интегрированы [Новогицин 2017: 94].

В российской литературе XIX в. любой разговор в прозаическом творении склонен к одному из двух типов: драматическому либо несценическому. В несценическом разговоре словечко персонажа сопровождается наименьшим предметным антуражем. Указывается только исключительно общественная постановка работающих лиц; изображение их расположения условно находящих вокруг предметов неподробно и дискретно: сказатель никак не сообщает о наружном облике, жестах и движениях личностей в любой эпизод беседы.

Для Чехова разговор такого вида неосуществим. Его герои не имеют шансы властвовать над вещностью и новостями, ведь разговор сверх предела. Читатель Чехова обязательно обратит интерес и на скатерть в трактире, и на физиономию, и на то, как топорщатся воротнички у одного из собеседников.

Человек Чехова не имеет возможность существовать отдельно от своей телесной оболочки и вещного окружения ни во время домашнего разговора, ни в эпизод философского спора. По сих времен стиль шло о последних формах несценического разговора. Однако еще наиболее распространены формы наиболее компромиссные. Образцом имеют все шансы работать диалог-дискуссии героев Гончарова. Беседа Штольца и Обломова во второй доли «Обломова» (гл. IV) наступает с драматических ремарок: «брюзжал Обломов, надевая халатик», «продолжал он, ложась на диванчик».

Однако дальше на количество страниц читатель перестает смотреть за позами, жестами собственных героев, их предметным окружением. Идет «незапятнанный» диалог, сопровождающийся только объяснениями вида «произнес», «увидел», «продолжал». В середине беседы возникает Захар,

позже дается ещё одна драматическая ремарка («Начал Обломов, подкладывая руки под затылок»), а потом опять некоторое количество страниц идет единоборство идей, никак не утяжеленный вещным антуражем [Минералова 2013: 34].

Для Чехова никак не отличительна и такая компромиссная раздельность. Вещный мир у него не имеет возможность существовать и отодвинут на периферию авторского наблюдения. Однако разговор Чехова значительно различается и от диалога второго типа — драматического.

Предыдущая литературная часть диалога (полилога) драматического вида основывается таким образом, что ремарки повествователя дополняют, устанавливают высказывания персонажей. Авторский аккомпанемент разговора героев в прозе Чехова выстроен по-другому. «— Дай ответ мне, Александр Давидыч, на один вопрос, — начал Лаевский, как скоро оба они, он и Самойленко, зашли в воду сообразно наиболее плечи. — Положим, ты полюбил даму и сошелся с ней; прожил ты с нею, положим, более двух лет и позже, как наверно приключается, разлюбил и стал ощущать, будто она для тебя посторонняя.» («Дуэль») [Ничипоров 2011: 640].

Данные подробности обстановки и жесты героев сообразно отношению к содержанию беседы нейтральны, ему «никак не необходимы». Они никак не увеличивают и в том числе и не устанавливают реплик, однако сопутствуют им. В чеховской диалогической ситуации к определенной и ясно осознаваемой читателем цели ведет никак не «всякая» мелочь. В литературе во всякой изображенной сцене имеется то, что разрешено именовать символами ситуации.

Так, в сцене съезда постояльцев символами ситуации станут приветствия, целование пакши, поклоны и остальные этикетные деяния, и картине обеда — известия о замене яств, высказывания хозяйки (ср. Фольклорное «кушайте, дорогие гости»), ремарки повествователя вида «разговаривал, намазывая сыр», и т. П. Символом ситуации станет и трубка, раскуриваемая пред истоком повествования «полковником Б.». Данные

детали — чистые сигналы; они никак не несут доборной смысловой перегрузки (получая её, они становятся теснее характеристическими составными частями). Роль их вспомогательная. Поэтому знаки ситуации — наверное постоянно действия более обычные; их задача — наиболее экономным образом обозначать содержание ситуации [Чернец 2004: 145].

У Чехова количество таких знаков минимально. Диалог, сцена у него гораздо обильнее снабжаются предметными подробностями иного толка.

Волна, накрывшая героев в приведенном выше отрывке из «Дуэли», — еще знак ситуации. Но уже следующая подробность («вытрясая из сапога песок») для ситуации достаточно случайна. Это не сигнал ее, но показатель чего-то другого, более общего — особого видения человека — в совокупности всех его «разовых», неповторяющихся действий.

В до чеховской литературной традиции описание тяготеет к возможно большей целесообразности любой мелочи. Каждая такая мелочь стремится одновременно и сигнализировать о виде ситуации и охарактеризовать героя (например, этикетная ошибка указывает на ситуацию и вместе с тем показывает дурное воспитание гостя). Знак ситуации тяготеет к характеристичности.

У Чехова он тяготеет к обратному полюсу — случайной, не характеристической детали, не имеющей прямого отношения к герою или сцене.

После натуральной школы роль бытового вещного фона в коммуникативной сцене возросла чрезвычайно. И всё же это именно фон, придающий действию локальный колорит и подчеркивающий нужные смысловые акценты. Это плоский театральный задник, который не может быть «вдвинут» в диалог и участвовать в нем на равных правах с персонажами.

У Чехова мир вещей — не фон, не периферия сцены. Он уравнивается в правах с персонажами, на него так же направлен свет авторского внимания.

Разговор двух людей не освобожден от окружающих предметов, даже когда он — на гребне фабулы [Еранова 2015: 65].

Так, это неизбежное «присутствие» вещей формирует, например, поэтику любовных сцен — ситуаций, несомненно, фабульно острых у каждого писателя.

Придя для решительного объяснения, герой «Учителя словесности» застаёт свою Манюсю с куском синей материи в руках. Объясняясь в любви, он «одной рукой держал ее за руку, а другою — за синюю материю» [Ивлева 2011: 26].

Сцена с поцелуем в «Ионыче» не освобождена от «неподходящих» сопутствующих подробностей — например, от городского, который «около освещенного подъезда клуба» кричит «отвратительным голосом» на кучера: «Чего стал, ворона? Проезжай дальше!»

Когда Полознев в первый раз поцеловал Машу Должикову («Моя жизнь»), он «при этом оцарапал себе щеку до крови булавкой, которою была приколоты ее шапка».

Сцена, фабульно существенная, у многих писателей она, может быть, еще более мелкой подробностью. Но они мотивированы. В прозе Чехова их присутствие не «оправдано» задачами ситуации — они не движут к результату диалог или сцену; они даже не усиливают и не ослабляют тех смыслов, которые заложены в слове героя.

До сих пор речь шла о диалоге в прозе, где предметная обстановка дана — по законам повествовательного жанра — прежде всего в авторской речи. Как же организован предметный мир в чеховской драме — жанре, состоящем из речей персонажей сплошь?

Мир вещей в драме может быть явлен читателю двумя способами.

Первый, близкий к прозе, — когда обстановка, внешний облик героя, его жесты, позы, мимика даются в авторских ремарках.

Второй, — когда всё это угадывается из самих реплик персонажей.

«Сорин. Я схожу и всё. Сию минуту. (Идет вправо и поет.)» Во Францию два гренадера...» (Оглядывается.) Раз так же вот я запел, а один товарищ прокурора и говорит мне: «А у вас, ваше превосходительство, голос сильный...» Потом подумал и прибавил: «Но... противный». (Смеется и уходит.)»

«Аркадина. Вечер такой славный. Слышите, господа, поют? (Прислушивается.) Как хорошо!

Полина Андреевна. Это на том берегу». (Пауза.) («Чайка», д. I).

О том, каким голосом Сорин пропел фразу, какая погода, откуда доносятся звуки, читатель узнает из высказываний героев.

Как видно уже из этих примеров, посредством реплик (второй способ) в драме Чехова даются сведения о предметном мире, далеко не важнейшие с точки зрения характеристики персонажа или ситуации [Еранова 2015: 66].

Общим чеховским принципам отбора явлений вещного мира подчиняется и первый способ — изображение вещи в авторской ремарке. Наряду с ремарками традиционного типа, рисующими существенные стороны обстановки («Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал»), появляются ремарки, вводящие предметы, жесты, действия, которые в до чеховской драматургии вообще не останавливали внимание автора и не отмечались в пьесе — как неважные.

«Маша, задумавшись над книжкой, тихо насвистывает песню» («Три сестры», д. I).

«Елена Андреевна берет свою чашку и пьет, сидя на качелях».

«Телегин бьет по струнам и играет польку; Мария Васильевна что-то записывает на полях брошюры» («Дядя Ваня», д. I).

«Треплев. Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадет весь эффект. Пора бы уж ей быть. Отец и мачеха стерегут ее, и вырваться ей из дому так же трудно, как из тюрьмы. (Поправляет дяде галстук.) Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли...» («Чайка», д. I).

Иногда ремарки самостоятельны; часто они, как в последнем примере, тянут за собой реплику персонажа. Но это не делает ремарку целесообразной, ибо высказывание это имеет отношение к предыдущим словам Треплева, столь же косвенное, как и его жест. Домашняя подробность свободно входит во взволнованный монолог героя [Вахтел 2002: 73].

Реплика может отстоять в тексте пьесы далеко от вещи, ее вызвавшей. В описании обстановки в четвертом действии «Дяди Вани» есть штрих: «На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная». Этой картой спровоцирована знаменитая реплика Астрова в конце пьесы:» (Подходит к карте Африки и смотрит на нее.) А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!» Целесообразность детали оказывается ложной, а реплика — столь же «лишней» в общем движении событий, сколь и сама деталь.

Детали такого типа часто обыгрываются одновременно и в ремарке, и в речах персонажей. Рассмотрим начало третьей сцены в драме «Леший».

«Войницкий (Дядину). Вафля, отрежь-ка мне ветчины!

Дядин. С особенным удовольствием. Прекрасная ветчина. Одно из волшебств «Тысячи и одной ночи».

(Режет.) Я тебе, Жоржинька, отрежу по всем правилам искусства. Бетховен и Шекспир не умели так резать. Только вот ножик тупой. (Точит нож о нож.)

Желтухин (вздрагивая). Вввв!.. Оставь, Вафля! Я не могу этого!»

Разговор о ветчине — традиционный знак ситуации, обычный застольный разговор. Но эпизод разрастается, вокруг тупого ножа начинают кипеть страсти. Эпизод освещен двойным светом: о нем говорится и в ремарках, и в репликах персонажей. Но от такого освещения смысл «мотива тупого ножа» с точки зрения драматургических канонов не проясняется.

В чеховской драме новые принципы отбора предметов проявились еще более отчетливо, чем в прозаическом диалоге [Новогицин 2017: 93].

«Лишние», «ненужные» художественные предметы, разумеется, нужны и нелишни. Только их цель и смысл иные, чем в канонической традиции драмы. Они не играют на ту реплику или сцену, которую сопровождают. Их цели более общие и далекие. Расставленные по всей пьесе, в совокупности эти художественные предметы создают впечатление «неотобранного», целостного мира, представленного в его временно-случайных, сиюминутно-индивидуальных проявлениях, вовсе не строго обязательно связанных в пьесе с какой-то конкретной мыслью или темой.

Предметы в старой драме центростремительны, векторы сил направлены внутрь, к единому центру. В чеховской драме господствуют силы центробежные. Направленные в противоположную сторону, они свободно разбрасывают предметы по широкому полю драмы; поле раздвигается до необозримых пределов. Границы его становятся зыбкими, мир вещей драмы сливается с лежащим вне ее вещного мира.

Диалог, массовая сцена — коммуникация вообще — часть текста, по самому своему содержанию наиболее драматизированная, больше всего связанная с вещным миром.

Но какова роль предметов в частях текста, непосредственно с миром вещей не связанных?

Таким является текст, изображающий мысль, то есть жизнь духа в ее чистом виде. Это оселок, на котором проверяется предметная «закалка» писателя.

У Чехова вещный мир — всегда в «светлом поле сознания» читателя.

Внимание повествователя равно распределяется между жизнью духа и той вещной обстановкой, в которой она протекает [Новогицин:2017:93].

В «Палате № 6» седьмая глава целиком посвящена философским размышлениям доктора. «О, зачем человек не бессмертен? — думает он. — Зачем мозговые центры и извилины, зачем зрение, речь, самочувствие, гений, если всему этому суждено уйти в почву? Обмен веществ! Но какая трусость утешать себя этим суррогатом бессмертия! Бессознательные процессы,

происходящие в природе и т. п. Глава эта — центральная в смысловой структуре повести. Здесь нет других событий. «Тишина вечера и потом ночи не нарушается ни одним звуком и время, кажется, останавливается и замирает вместе с доктором над книгой...»

Размышления доктора даны в сплошном повествовательном потоке. Но в нескольких местах он остановлен. Для чего же? Ради коротких ремарок такого типа:

«Когда бьют часы, Андрей Ефимыч откидывается на спинку кресла и закрывает глаза, чтобы немножко подумать».

«Тяжелая голова склоняется к книге, он кладет под лицо руки, чтобы мягче было, и думает:

— Я служу вредному делу, но ведь сам по себе я ничто, я только частица необходимого социального зла...»

Гончаров, мастер художественного предмета, тоже использовал вещные детали при изображении мысли. Размышления Обломова в восьмой главе первой части романа сопровождаются такими внешними подробностями: «Горько становилось ему от этой тайной исповеди перед самим собою. Бесплодные сожаления о минувшем, жгучие упреки совести язвили его, как иглы, и он всеми силами старался свергнуть с себя бремя этих упреков, найти виноватого вне себя и на него обратить жало их. Но на кого?

— Это всё... Захар! — прошептал он.

Вспомнил он подробности сцены с Захаром, и лицо его вспыхнуло целым пожаром стыда. Он вздыхал, проклинал себя, ворочался с боку на бок, искал виноватого и не находил. «Отчего я такой, — почти со слезами спросил себя Обломов и спрятал опять голову под одеяло».

Жесты, движения героя — прямой результат его размышлений, их продолжение. Жест подчеркивает оттенок мысли. В примере из «Палаты № 6» такой связи нет самостоятелен, уравнен в правах со всем остальным.

Мир духа в чеховской прозе в каждый момент изображенной жизни не отделён от своей материальной оболочки, слит с нею. В самые сложные и

острые моменты жизни духа внимание повествователя равно распределено между внутренним и внешним. Внутреннее не может быть отвлечено от внешне-предметного, причем от вещей в их непредвиденном разнообразии и сиюминутном состоянии.

Мир вещей окружает человека Чехова постоянно, проникает в его сознание и в моменты высшего духовного подъема, и в минуты, когда сознание угасает [Еранова 2015: 65].

«Под вечер Андрей Ефимыч умер от апоплексического удара. Сначала он почувствовал потрясающий озноб и тошноту; что-то отвратительное, как казалось, проникая во все тело, даже в пальцы, потянуло от желудка к голове и залило глаза и уши. Позеленело в глазах. Андрей Ефимыч понял, что ему пришел конец, и вспомнил, что Иван Дмитрич, Михаил Аверьяныч и миллионы людей верят в бессмертие. А вдруг оно есть? Но бессмертия ему не хотелось, и он думал о нем только одно мгновение. Стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него; потом баба протянула к нему руку с заказным письмом... Сказал что-то Михаил Аверьяныч. Потом всё исчезло, и Андрей Ефимыч забылся навеки» («Палата № 6») [Еранова 2015: 65].

В мысли героя о бессмертии вторгается стадо оленей, о которых он читал накануне, баба с письмом, Михаил Аверьяныч — от этих видений он не освобожден и у предела.

Прозе и драматургии Чехова присуща одна, давно замеченная черта — символичность некоторых деталей: «отдаленный, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», и стук топора по дереву в «Вишневом саде», неподвижные, спящие овцы в рассказе «Счастье», одинокий тополь в «Степи», забор в «Даме с собачкой», крыжовник и т. п. Не противоречит ли эта черта своей подобранностью, условностью, лежащей в самой природе символа, — не противоречит ли она отмеченному принципу случайного изображения? [Ничипоров 2014:41].

Нет, не противоречит. И причина здесь прежде всего в особом характере чеховских деталей-символов. Символами служат у него не некие «специальные» предметы, которые могут быть знаком скрытого «второго плана» уже по своему закреплённому или легко угадываемому значению [Хализев 2002: 53]. В этом качестве выступают обычные предметы бытового окружения. В повести «Три года», как очень хорошо показал А.А. Белкин, «поэтическим символом счастья стал обиходный предмет — зонтик [Хализев 2002: 53]. Из приведенных выше примеров «специально символическим», пожалуй, может показаться лишь «отдаленный, точно с неба, звук струны». Но деталь эта тут же включается в случайный реально-бытовой план — оказывается, что «где-нибудь в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко» («Вишневый сад», д. II).

Символы Чехова — это некие «естественные» символы, целиком погруженные в предметный мир произведения. Андрей Белый именно в «непреднамеренности» видел специфически чеховское в них. «Символизм Чехова отличается от символизма Метерлинка весьма существенно, — писал он. — Материализм делает героев драмы сосудами своего собственного мистического содержания. В них открывается его опыт. Указывая на приближение смерти, он заставляет старика говорить: «Нет ли еще кого-нибудь среди нас?» Слишком явный символ. Чехов, истончая реальность, неожиданно нападает на символы. Он едва ли подозревает о них. Он в них ничего не вкладывает преднамеренного, ибо вряд ли у него есть мистический опыт. Его символы поэтому непроизвольно вырастают в действительность. Нигде не разорвется паутинная ткань явлений». Как решительно выразился театральный критик А.Р. Кугель, «для символизма во всем этом слишком много реальных подробностей; для реализма здесь слишком много символического вздора» [Кугель 2015: 64].

Чеховский символический предмет принадлежит сразу двум сферам — «реальной» и символической — и ни одной из них; в большей степени, чем

другой. Он не горит одним ровным светом, но мерцает — то светом символическим, то «реальным».

Такая двупланность типологически близка к Пушкину — к двусторонности ирреального в его художественной системе. В «Пиковой даме» явление мертвой графини Германну, подмигиванье покойницы и усмешка пиковой дамы — как будто знаки «потусторонней» действительности. Но при этом всякий раз оставлена возможность и их «реалистического» объяснения — как «видения», как результата расстроенного воображения Германна («ему показалось» — дважды сказано у Пушкина). Пиковая дама в игре Германна — это «тайная недоброжелательность», месть мертвой старухи. И одновременно сохранена возможность вполне прозаического истолкования: «Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как он мог обдернуться».

Будучи «сделанной» из того же материала, что и другие художественные предметы произведения, принадлежа к их миру, носящая одежды будничные, чеховская символическая деталь выглядит не как «подобранная», специально отысканная в качестве наиболее «подходящей» для этой роли, а как обычная, «рядовая» деталь предметного мира [Халфин 2009: 31].

Есть художники, которых в постижении ими высших духовных начал жизни не может отвлечь ничто «недуховное». Их взгляд, со всей энергией устремляясь к цели, пронизывает вещную толщу, весь «культурный слой» эпохи, не задерживаясь на предметном, вещном, которое может приостановить страстное движение к этой цели.

Другие художники перед лицом такой задачи стремятся включить в свою деятельность как можно больше вещей, отыскивая среди них те, которые могут оказаться видимыми вехами жизни духа, ища следы этих вещей в человеческой душе.

Чехов не принадлежит ни к тем и ни к другим. Для него предмет всегда — в том числе и при изображении духовного начала — не средство и не препятствие. Предмет равно важен со всем остальным — настолько, что при описании самых глубоких человеческих чувствований и даже на сжатом до предела пространстве короткого рассказа для предмета находится место, причем для предмета случайного. Духовное не имеет преимуществ перед материальным.

У Чехова нет того открытого, страстного духовного поиска, к которому привыкла русская литература после позднего Гоголя, Толстого и Достоевского. Может быть, это и можно назвать потерей. Жизнь искусства — не прямолинейное движение, приносящее одни только приобретения; это, как известно, и постоянные потери прежних завоеваний. После моцартовская музыка, безмерно усложнившись, потеряла моцартовскую прозрачность и чистоту; русская литература после Пушкина, приобретя многое, отошла от гармонической пушкинской ясности.

В мире Чехова мелкое и вещно-случайное входит не потому, что оно малое, а потому что, среди всего может оказаться нужным в сложных моментах художественного построения, очевидно, потому, что от него автор не может отказаться, что он так видит, что его душа открыта всем впечатлениям бытия без изъятия, всему, что есть в человеке и окружает его — вещному и духовному [Рябинина 2013: 75].

И это — не только отсутствие традиционной художественной целесообразности каждой детали. Это — свобода авторского сознания от власти обыденного прагматизма, рационалистически упорядоченного представления о мире. Позиция автора — вне привычного соотношения вещного и духовного, над традиционной философской и литературной их иерархией, и она оказывается позицией новой высокой духовности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вся богатая российская классика складывается из двух огромных процессов - разработки психологизма героев в их отношении к миру и другим людям и в разработке психологизма врождённого, направленного в анализ личного внутреннего мира, собственной души.

На протяжении развития человечества, мышление имеет образное отражение и моделируется посредством действительности, что сохранилось настоящее время, а также является основой развития художественного творчества. Если рассматривать первоначальное мышление, т.е. творческое мышление, то оно развито не только в творчестве, но и также является основой человеческого мироощущения, с помощью которого происходит развитие образного фантастического отражения действительности, иными словами говоря об мышление, оно позволяет создать воображаемую картину мира.

В литературе, художественная деталь принимает участие в разработке текста, потому что любая деталь подразумевает наиболее просторный и глубочайший охват факта либо действия, нежели изображено в тексте чрез деталь. Но любой вид имеет собственную функциональную и распределительную специфику. Выразительная деталь формирует образ природы, образ внешности, применяется в главном единственность. Уточняющая - формирует предметный характер, характер мебели и делится кучно. Характерологическая деталь принимает участие в создании вида персонажа и рассредоточивается сообразно целому слову. Имплицирующая деталь формирует характер взаимоотношений между персонажами либо между героем и реальностью.

Так в драматургии А.П. Чехов при описании портретной детали широко использует эксплицитные и имплицитные лексические средства для создания портрета персонажа. Анализ эксплицитных лексических средств

показал, что если немаркированную лексику писатель использует в качестве основы портрета, то маркированная лексика, с одной стороны, является средством правдивого, индивидуализированного изображения героев, а с другой - способствует созданию целой галереи ярких, запоминающихся портретов-символов.

Рассматривая пейзажную деталь А.П. Чехова, то можно сказать, что она не богата своим разнообразием, автор мало использует пейзаж как основу рассказа. Но несмотря на это, часто используется природное явление такое как дождь, который показывает всю никчёмность и опасность героя. Помимо дождя в драматургии можно увидеть луну, которая олицетворяет мотив смерти или темной стороны героя.

Таким образом, данное определение пейзажной детали подчиняется всем основам применения детали, в образной системе Чехова. Она дана во временных, непрерывно новых положениях, которые она сама раз создаёт: облако, которое быстро уйдет, лунный свет, отображающийся в лампадке либо бутылном осколке, ясно-желтая полоска света, лезущая по земле, блики солнца на крестах и куполах, странный звук, пронесшийся по степи. Чехов употребляет в собственных произведениях пейзаж как мелочь, демонстрирующую неизменные конфигурации робкого мира.

Вещь в творчестве А.П. Чехова с потребностью употребляется во всех художественных обстановках: при характеристике персонажа, в разговоре, глобальной сцене, при изображении ощущения и идеи. В прозе и драматургии Чехова имеется одна, давно замеченная черта — символичность некоторых деталей: «отдаленный, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», и стук топора по дереву в «Вишневом саде», забор в «Даме с собачкой», крыжовник и т. п.

Таким образом, творчество Чехова, кардинально отличается от Л.Н. Толстого или Н.В. Гоголя которые в своем творчестве активно используют все художественные детали. Но мир Чехова, позволяет погрузиться в личность героя, понять какой он, при этом сам писатель мало использует

художественную деталь как основу, для него важно показать духовный мир героя через действия и его манеры общения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Вахтел Э. Пародийность «Чайки»: символы и ожидания // Вестник Московского государственного университета. - Филология. – 2002. – №1. – С. 72-90.
2. Волчкевич М. Как изучать Чехова? Чеховедение в вопросах, восклицаниях, союзах и предлогах // Молодые исследователи. – М.: 2011. – С.4-12.
3. Головачева А.Г. «Что за звук в полумраке вечернем? Бог весть...»: Образ-символ в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» // Уроки литературы. – 2007. – №10. – С. 1-5.
4. Грачева И.В. Человек и природа в пьесе А.П. Чехова // Литература в школе. – 2005. – №10. – С. 18-21.
5. Громов М.П. Книга о Чехове. – М: Современник, 1989. – 384 с.
6. Гусарова К. «Вишневый сад» – образы, символы, персонажи... // Литература. – 2002. – №12. – С. 4-5.
7. Дерман А.Б. О мастерстве Чехова. – М: Сов. писатель, 1959. – 208 с.
8. Еранова Ю.И. Уровни художественной символики в прозе А. П. Чехова // Вестник ТГУ. – 2015. - №8. – С. 64-68
9. Есин А. Б. Русская литература и литературоведением. - М.: 2013. – 281 с.
10. Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. – СПб.:– 2015. – 486 с.
11. Ивлева Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. – Тверь: 2011. – 131 с.
12. Катаев В.Б Проза Чехова: проблемы интерпретации / В.Б. Катаев – М: Издательство Московского университета, 1979. – 326 с.

13. Кропоткин П. Русская литература. Идеал и действительность. - М.: 2003. – 173 с.
14. Кузнецова М.В. Творческая эволюция А.П. Чехова. – Томск, 1978. – 261 с.
15. Кулешов В. И. Жизнь и творчество А. П. Чехова. – М: Детская литература, 1985. – 173 с.
16. Лазарева Т.И. Роль портретной и предметной детали в раскрытии образа персонажа в социально-психологическом аспекте // Вестник НГУ. – 2011. - №7. – С. 89-93
17. Лазутина Т.В. Символизм как миропонимание // Культурология. – 2016. - №4. – С. 28-32
18. Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова / В. Я. Линков – М: Издательство Московского университета, 1982. – 128 с.
19. Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. – М.: Флинта: Наука, 2013. – 172 с.
20. Ничипоров И. А.П. Чехов в оценке русских символистов // Молодые исследователи Чехова. – М.: 2014. - С.40-54.
21. Ничипоров И. Б. Символизм и Чехов // А.П.Чехов. Энциклопедия. — М.: 2011. — С. 639–643.
22. Новогицин О.Е. Драматургия Чехова // Вестник РГГУ. – 2017. - №10. – С. 92-95
23. Одесская М.М. Мотивы, образы, интертекст. «Три сестры». – М.: 2012. – С. 150-158.
24. Подольская О. «Три сестры». Ключевые темы, образы и мотивы в пьесе А.П. // Литература. – 2003. – №16. – С. 9-12.
25. Рябина Н.В. Портрет как средство психологической характеристики персонажа // Вестник МГУ. – 2013. - №8. – С. 75-80
26. Семанова М.Л. Чехов в школе / М.Л. Семанова – Л: Учпедгиз, 1954. – 282 с.

27. Символизм А.П.Чехова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://chegov-lit.ru/> (дата обращения: 20.05.2018)
28. Солженицын А.И. Творчество А.П. Чехова / А. И Солженицын // Новый мир. – 1998. – № 10 – С. 178.
29. Тамарченко, Н.Д. Теоретическая поэтика. – М.: 2006. – 212 с.
30. Турков А.М. Чехов и его время. – М.: 2013. — 461 с.
31. Фадеева И.Е. Художественный текст как феномен культуры. Введение в литературоведение. – Сыктывкар: 2016. – 164 с.
32. Фесенко Э.Я. Теория литературы. – М.: 2008. – 780 с.
33. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: 2002. – 216 с.
34. Халфин Ю. Тайна и гармония священная: О поэтике Чехова // Литература. – 2009. – №3. – С. 30-32.
35. Чернец Л.В. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: 2004. – 680 с.
36. Чернец Л.В. Деталь. - М.: 2014. – 288 с.
37. Чехов А.П. Рассказы. Повести. – М., 2002. – 480 с.
38. Чехов А.П. Собрание сочинений. – М., 1954. – 512 с.
39. Чехов А.П. Избранные произведения в 3-х томах / А.П. Чехов – М: Художественная литература, 1964. – 622 с.
40. Чехов А.П. Избранные произведения / А.П. Чехов – Л: Лениздат, 1974. – 704 с.
41. Чехов М.П. Вокруг Чехова / М.П.Чехов – М: Московский рабочий, 1959. – 302 с.
42. Чеховский след в драматургии символистов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://silver-age.info/> (дата обращения: 21.05.2018)
43. Чудаков А.П. Антон Павлович Чехов / А.П. Чудаков – М: Просвещение, 1987. – 176 с.
44. Шатин Ю.В. Профанирующий символ. О поэтике А.П.Чехова. – Иркутск, 1993. – С. 296-297

45. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М.: 2011. – 591 с.
46. Щербаков К. Восхождения к Чехову. – М., 1988.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. Изучение творчества А.П. Чехова в школе

В программе литературы в соответствии с ФГОС, для среднеобразовательной школы предусмотрено изучения творчества и произведений А.П. Чехова в 5-9 классах.

В процессе изучения творчества А.П. Чехова в курсе обучения литературы в 5-9 классах, выявлены такие задачи как:

- развитие любви к чтению и к художественной литературе;
- выявить особенности литературы, как совестного искусства;
- развить эмоционально-образное мышление у учащихся.

С целью увеличения воспитательного, нравственно-эстетического воздействия литературы на учащихся принципиально развивать их творческое воображение, способность видеть и изображать изображённые автором образы и картины, сопереживать герою и автору произведения, сформировывать умение воспринимать и разбирать социальное, высоконравственное и эстетичное содержание литературного произведения, разьяснять мотивы и результаты действий героев.

Важные аспекты литературного развития школьников- их начитанность, направление читательских интересов, любовь к художественной книге, постоянный интерес к ней.

С целью развития читательского опыта учащихся, развития энтузиазма и симпатии к художественной книге в программе 5-9 классов рекомендованы три перечня литературных произведений:

1. Для чтения и изучения;
2. Для чтения и обсуждения;
3. Для дополнительного чтения.

В первый перечень введено минимальное количество произведений, изучение которых происходит в три шага (восприятие, анализ, обобщение) и

сопровождается устными и письменными заданиями, творческими работами. В их изучение отведено более половины всего учебного времени.

Произведения другого списка не разбираются подробно, а дискусируются в процессе разговора, обсуждения в классе, предполагаются для письменного либо устного ответа о них. Предметом обсуждения здесь может стать герой, композиция, проблема либо оригинальность сюжета.

Третий перечень рекомендательный. Он учтен для самостоятельного прочтения, индивидуальной работы, внеклассных мероприятий.

В программу включены те произведения А. П. Чехова, которые наиболее приемлемы юным читателям. Предусмотрены возрастные качества учащихся, оригинальность восприятия ими образных текстов. Отображенные программой произведения предоставляют вероятность привлечь интерес учащихся нравственной проблематикой, увеличить жизненные впечатления, содействовать развитию художественного вкуса.

Главная задача педагога русского языка и литературы - вызвать активный интерес к произведениям А. П. Чехова.

В 5 классе исследуется творчество А. П. Чехова в разделе программы «Писатели о детстве» в списке «для чтения и обсуждения». Вниманию школьников и преподавателей предполагается рассказ «Мальчики». Изучению его посвящено два часа.

Рассказ дает вероятность заглянуть в живую, великолепную картину детской жизни. В ней представлены интересы, характеры и судьбы детей. В предоставленном использованном материале исключительно продуктивно формируются собственные отношения учеников к изображенным действиям, героям, к целому произведению.

В программе указано, какие теоретические знания должны изучить ученики. В 5 классе рассматривается заодно с творчеством Чехова идея «рассказ», начальное понятие сюжета.

В 6 классе творчество Чехова изучается в разделе «Из русской литературы XIX столетия» в перечне «для чтения и изучения». Программа

предлагает рассказ «Хамелеон», про исследования что предотвращается 2 часа.

В творении раскрываются тяжелые высоконравственные трудности, дискуссия каких необходимо аккомпанировать историко-домашним литературоведческим разъяснением. Синхронно с этим рассказом изучается теоретический материал.

Шестиклассники должны дополнить мировоззрение о сюжете рассказа, выучить понятие «образная деталь». Программа дает иллюстрации Д. Н. Хардовского к рассказу «Хамелеон» для внедрения на уроке. Отнюдь не считая данного в перечне «для чтения и обсуждения» намечаются рассказы «Лошадиная фамилия», «Хирургия», «Налим», «Толстый и тонкий». Из их педагог сумеет выбрать 2-3 рассказа. Отводится на обсуждение этих произведений 1 час.

В 7-8 классах изучение творчества Чехова не учтено программой.

В 9 классе школьники опять возвращаются к произведениям Чехова. Программа предлагает рассказ «Переполюх». Углубляются познания о жизни и творчестве писателя, представление о нем, как о художнике слова. Учащиеся рассматривают и осмысливают Чеховскую программу нравственного совершенствования личности.

В рассказе «Переполюх» девятиклассники оценивают проблему гуманного совершенства, их внимание обращается на критику обывательщины. Школьники учатся понимать значимость детали. Для дополнительного чтения учащимся предлагаются рассказы «Злоумышленник», «Кухарка женится», «Унтер Пришибеев», «Душечка» либо другие произведения по предпочтению.

В 10 классе «для чтения и обсуждения» программа выставляет рассказы «Человек в футляре», «Ионыч». На их обсуждение отводится 3 часа. Проблемы усложняются, усложняется и понимание творчества А. П. Чехова.

Творчество писателя рассматривается как окончательный шаг развития русской литературы XIX века. Углубляются сведения о главных этапах

биографии и творческого пути писателя. Обращается интерес в трудное сопоставление произведений А. П. Чехова и Э. Хемингуэя. Десятиклассники пополняют собственные познания данными о Чехове в его взаимосвязи с интеллигенцией.

В рассказе «Человек в футляре» обращается внимание на осуждение автором консервативности, непристойности и бездуховности. В рассказе «Ионыч» - рассматривается содержание смерти человеческой души перед влиянием вульгарной сферы. Рассматривается оригинальность манеры писателя. Для дополнительного чтения учтены рассказы: «Крыжовник», «О любви», «Печенег». «Анна на шее», «Попрыгунья».

Отбор произведений для 10-х классов продемонстрировал, как усложнилось мировоззрение учащихся, повысился уровень абстрактных знаний. Школьная программа наглядно описывает цели и задачи курса по творчеству Чехова, делает деление содержания курса по классам, дает перечень художественных произведений с учетом возрастных черт школьников, дает нужные рекомендации учителям.

В процессе изучения опорой для педагога служат и учебники русской литературы. Это далеко не единственный источник создания урока, однако хорошая поддержка и содействие в процессе обучения. Программа и учебники помогают классифицировать учебный ход, предоставляют базу, минимум, в который надлежит ориентироваться.

В школах в основном употребляются учебники русской литературы для средней общеобразовательной школы, одобренные Министерством Образования РФ. В них заключаются произведения и фрагменты произведений, биографические материалы о авторах, учтены вопросы и задачи, хорошо предоставлен наглядный материал, находится краткий словарь литературных определений.

Учебник для 5 класса охватывает короткую справку о А. П. Чехове и его творчестве, предоставлены возраст жизни и помещен портрет автора. Содержится полностью текст рассказа «Мальчики». К странным словам есть

сноски. Потом произведения представлен ряд задач на раскрытие впечатления после чтения, а потом предоставляются вопросы для рассуждения и обсуждения. Вслед размещена информация по теории литературы, дано объяснение понятию «рассказ», раскрыто мнение сюжета. В предоставленном учебнике оглавление вполне подходит программе, однако учебник дает ещё и созидательное задание для школьников - составить план сценария либо пьесы для постановки на сцене по рассказу «Мальчики».

Учебник для 6-го класса также охватывает небольшое вступительное слово о авторе и его творчестве, тексты 3-х рассказов: «Хамелеон», «Хирургия» и «Толстый и тонкий». После каждого текста учтены вопросы на раскрытие впечатлений, на рассуждение и задания. К рассказу «Хирургия» предложены творческие задания: разыграть отрывок рассказа, устроить конкурс групп чтецов, сочинить лично смешной диалог, поработать с картинками. Далее следует теоретический материал. Углубляется понятие сюжета, дается статья о рассказе Чехова. Каждый рассказ имеет сноски, объясняющие смысл странных учащимся слов. Учебник создан в согласовании с программой.

Учебники 7, 8 классов не рассчитаны на исследование жизни и творчества А. П. Чехова, т. К. В программе в этих классах оно не предвидено.

В учебнике 9 класса находится глубокая интересная статья о творчестве Чехова. Раскрывается она эпиграфом, словами М. Горького о творчестве Чехова. Дан текст рассказа, опосля него вопросы на обнаружение первых впечатлений о прочитанном (рефлексия), вопросы для умозаключительной работы, задания по обобщению и наблюдению, творческие задания. Далее следует абстрактный материал - статья «О литературном произведении, как художественной целостности». Рассматриваются эти абстрактные мнения как «художественная целостность», «система образов», «художественный конфликт». Далее предоставлены вопросы для самопроверки. В учебнике имеется заметка

«Воспитать в себе личность», которая открывает сущность чеховской программы высоконравственного совершенства.

В учебнике 10 класса находится увлекательный рассказ о жизни и творчестве писателя, дан ряд статей с характеристикой более важных его произведений. Дан еще ряд заметок о авторской позиции в оценке героя, проблематике рассказов, о манере писателя, главных предметах произведений. Осмотрены все жанры, к которым обращался Чехов в собственном творчестве. Руководство предлагает ряд вопросов по произведениям, творческих заданий, темы сочинений и рефератов.

Таким образом можно прийти к убеждению, что оглавление курса по творчеству А. П. Чехова отлично создано и систематизировано, что существенно упрощает работу педагога и помогает находить наиболее новые, достойные внимания, неординарные подходы к исследованию творчества писателя.

Из сказанного мы еще можем сделать вывод, что от класса к классу понимание рассказов Чехова равномерно усложняется. Если в 5 либо 6 классах учитель и учащиеся обращаются в основном к сюжету определенных произведений, их главной мысли (это подтверждается и абстрактными понятиями, которые рассматриваются параллельно с чеховскими рассказами - «сюжет», «рассказ»), то в 9 классе интерес уделяется уже высоконравственному содержанию, которое писатель посвящал в свое творение, проводится параллель между миропониманием самого Чехова и его рассказами.

В десятом же классе учащиеся поднимаются до обобщения рассказов Чехова, рассмотрения творчества писателя в едином аспекте, относительной характеристики его произведений. Углубляются сведения о биографии писателя, обращается интерес в жанровые и стилевые индивидуальности его рассказов.

Разумеется, совместно с задачами исследования рассказов Чехова от класса к классу усугубляется конструкция приемов и фигур, позволяющих

преподавателю ввести учащихся в мир писателя. По мере взросления учащихся и накопления ими познаний преподавателю потребуется все большее разнообразие подходов, методик заинтересовать учеников, сделать их работу наиболее продуктивной.

2. Основные формы и приемы при изучении рассказов Чехова в школе

На момент изучения в курсе литературы творчество А.П. Чехова, важно учителю выбирать более эффективные способы изучения, так как не каждый метод позволяет достичь необходимого результата в обучении.

Так одним из первых является изучение малых форм произведения. Они отличительны от романов и повестей тем, что делятся на части, и учащиеся лучше воспринимают информацию. После прочтения каждой отдельной части, учащиеся делают анализ текста и отвечают на вопросы, что позволяет изучить рассказ быстро и целостно, при этом с подробным анализом.

Вторым аспектом является то, что учитель должен дать ученикам понять о том, что в любой юмористической части имеется скрытый серьезный смысл и проблематика произведения.

В-третьих, все произведения Чехова имеют определенную тематику, в которых использованы различные художественные детали, и для изучения каждой из них необходимы разные методы и приемы.

Помимо всего прочего, все рассказы изучаются во взаимосвязи с биографией автора, которые имеют определенные исторические условия, на основании которого и было создано произведение.

Более полно биография начинает изучаться в 9-10 классах. Исходя из полноты и объема биографии, учителю необходимо использовать различные формы работы. В 5-8 классах, биография особо не изучается, так как не

имеет особого значения, но при этом перед каждым рассказом имеется биографический очерк.

В 10 классе биография и творчество писателя должны быть представлены как можно полнее, при этом некоторые периоды (Чехов-гимназист, поездка в Сахалин, Чехов в Мелихове, Чехов в Ялте) могут существовать самостоятельно изложены учениками в форме устных рефератов на уроках литературы.

Отдельные прецеденты, к примеру, личные и творческие связи Чехова с другими писателями и явлениями современной ему культурной жизни: Чехов и Толстой, Чехов и народники, Чехов и Островский, Чехов и Горький, Чехов и Московский Художественный театр, - учитель имеет возможность только в единых чертах растолковать в классе, а более полный разбор на упражнениях литературного кружка.

В итоге знакомства с творчеством Чехова ученики старших классов обязаны осознать его место в историко-литературном движении, увидеть в Чехове художника-новатора, который продолжил в собственном творчестве высокие традиции русского реалистического искусства и обогатил его. Чтоб довести все это до сознания учеников, преподаватель не может обойтись лишь программным материалом. Ему лично, разумеется, необходимо знать куда больше того, что он должен сказать ученикам.

Готовясь к обзорным темам (творчество Чехова 80-х годов, творчество Чехова 90-х годов), выясняя развитие писателя, преподаватель обязан увеличить круг чтения чеховских произведений, детальнее познакомиться с некоторыми вескими, не вошедшими в программу произведениями. Знакомство с творческим путем писателя и работа над его произведениями обязаны вызвать у учеников активный энтузиазм к Чехову, как к восхитительному художнику слова. Это можно добиться только вдумчивым, выразительным чтением текста, тщательным его комментированием.

Очевидно, данные два главных способа при исследовании прозаических произведений употребляются постоянно, однако невозможно

отвергать их значимость. В примере творчества Чехова преподаватель обязан решать теоретико-литературную задачу: показать в конкретном материале мастерство писателя, целостность содержания и формы в художественном произведении, органическую связь мысли с композицией, видами, языком.

Язык образных произведений Чехова (стиль героев, стиль автора) необходимо разглядывать не отдельно, а в балансе с идеологическим содержанием, с предназначением того либо другого образа в произведении.

Чтоб суметь в процессе исследования Чехова в школе выбрать более действенные в образовательном и воспитательном отношении материалы и явления и откинуть менее значительные, учитель обязан как можно обширнее и полнее познакомиться с материалами жизни и творчества А. П. Чехова.

В 5 классе, пред изучением рассказа «Толстый и тонкий», учитель обязан направить интерес детей на такие с ранних лет свойственные Чехову характеристики, как болезненное отношение к любому унижению человеческого достоинства и понимание надобности неизменной работы над собой, выдавливания из себя по каплям раба, чтоб в жилах текла «не подневольная кровь, а реальная человеческая». Этот разговор готовит учеников к восприятию «вывернутой ситуации» рассказа, в котором особую неприятность и непризнание писателя призывает не просто замена взаимоотношений между людьми отношениями между чинами, однако добровольное холопство, самоунижение нижнего чина.

В 6 классе, при исследовании рассказа «Хамелеон», учитель имеет возможность рассказать о раннем возрасте Чехова, атмосфере, царившей в провинциальном городке и в лавке отца, отнимавшей у писателя его детство; о том, как сформировалось отношение писателя к мещанству, к тупости и не всеобъемлемости мещанского бытия.

В 10 классе в центре внимания обязан оказаться Чехов - творец, человек, возраставший себя в соответствии с этими высочайшими нравственными требованиями, которые он демонстрировал к людям. Пусть в

классе прозвучат строки из знаменитого письма Чехова к брату Николаю: «Вежливые люди почитают человеческую личность, а поэтому постоянно толерантны, нежны, воспитанны, уступчивы... Они никак не бунтуют из-за молотка либо исчезнувшей резинки, живя с кем-нибудь, они не делают из этого одолжения, а оставляя, не говорят: с вами жить невозможно! Они прощают и шум, и холод... и остроты, и присутствие в их жилище посторонних... Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам. Они болеют душой и от того, что не увидишь обычным глазом... Они чистосердечны и боятся лжи, будто пламени. Не врут они даже в пустяках. Ложь обидна для слушателя и опошляет его в глазах говорящего. Они никак не позируют, удерживают себе в улице этак ведь, будто здания, никак не пускают пыли в глаза меньшей братии. Они не болтливы и не лезут с откровенностями, когда их не спрашивают. Они не унижают себя с той целью, чтоб вызвать в другом сочувствие. Они никак не играют на струнах чужих душ, чтоб в ответ им вздыхали и нянчились с ними. Они не суетны. Их не занимают такие липовые драгоценности, как знакомства с звездами. В случае если они имеют в себе способность, то почитают его. Они жертвуют для него покоем. Они горды собственным уникальным даром, сознавая, что они призваны воспитывающе влиять. К этому же они брезгливы. Они развивают в себе эстетику. Они никак не могут уснуть в одежде, видеть на стене щели с клопами, дышать дрянным воздухом, шагать по оплеванному полу... Они не трескают походя водку..., потому что они понимают, что они не свиньи. Такие вежливые. Чтоб воспитаться и не стоять ниже уровня среды, в которую попал, недостаточно прочесть только Пикквика и выучить монолог из Фауста... Здесь необходимы постоянный дневной и ночной труд, постоянное чтение, штудировка, свобода... Здесь дорог любой момент».

Нравственные вопросы, трудности развития, самоопределения личности, самовоспитания тревожат подростков. Учитель обсуждает с ними требования Чехова к «воспитанному человеку» и размышляет над тем, что нужно за данными словами. Учащиеся обязаны знать, как упрямо Чехов

действовал над собой. Следы настойчивого труда самосовершенствования можно заметить, осматривая ряд фото писателя различных лет жизни. Это метод использования наглядности.

Десятиклассники вместе с учителем вспомнить уже известные им рассказы писателя - «Хамелеон» и «Толстый и тонкий». Они отвечают на такие вопросы: какие чувства, мысли вызвали рассказы? Что их объединяет? Учащиеся отмечают общую для двух рассказов ситуацию «хамелеонства», уничтожение человека чином.

Еще один рассказ, рекомендованный для изучения - «Смерть чиновника». Перед чтением русский методист А.Г. Евлампиев рекомендует обратить внимание на название, спросить у учеников, какие читательские ожидания вызывает у них название; а после чтения посмотреть, оправдались ли они. Также А.Г. Евлампиев предлагает задать ученикам такие вопросы:

- Какие чувства вызвал рассказ?
- Смешной он или грустный?
- Вопросом, организующим анализ, может стать вопрос: «Отчего умер чиновник Червяков?».
- Какой случай привел в конечном итоге к смерти героя? Как это происходит?

Этим же методистом предложен такой прием, как составление таблички цитат, показывающую, как изменяются чувства Червякова и генерала в процессе их общения.

Таблица. 2. – Прием сопоставления цитат

	Червяков	Генерал
1) в зале	«нисколько не сконфузился», «пришлось сконфузиться», «не мой начальник, чужой, но все-таки неловко», «Извините... я нечаянно...»	«небрежно отмахнулся», «Ничего, ничего... Ах, сидите, пожалуйста, дайте слушать»

2) в антракте	«подозрительно поглядывая на генерала»	«нетерпеливо шевельнул нижней губой», «Я уж забыл»
3) в приемной в первый день	«надел новый вицмундир, постригся», «начал докладывать»	«Какие пустяки... Бог знает что!»
4) в приемной в тот же день	«Говорить не хочет! - подумал Червяков, бледнея. - Сердится, значит...», «забормотал», «Генерал, а не может понять»	«состроил плаксивое лицо», «махнул рукой», «Да вы просто смеетесь...»
5) в приемной на следующий день	«забормотал», «млея от ужаса», «в животе... что-то оторвалось»	«» Пошел вон!!» - гаркнул вдруг посиневший и затрясшийся генерал», «затопав ногами»
6) дома	«помер»	

Прочтенные рассказы могут побудить у учеников изрядно одностороннюю реакцию: они смогут заметить только пренебрежение писателя и не увидят сочувствия. Учитель обязан напомнить, что Чехов - врач. И герои для него - эти ведь больные. Он борется с заболеванием - во имя пациента. «Я желал лишь честно и искренно заявить людям: посмотрите на себя, поглядите, будто вы плохо и скучно живете. Самое главное, чтоб люди это осмыслили, а когда это усвоят, они обязательно сделают себе иную, лучшую жизнь», - говорил Чехов.

Преодолению возможной односторонности способствует беседа о рассказе писателя «Тоска» (1886), происходящий на уроке либо во время факультатива. Прочитав данный рассказ, учащиеся заметят, что «маленькие люди» и «ничтожные люди» - наверное совсем различные вещи.

При исследовании данного повествования Г. Маранцман дает прослушивание мелодических произведений. Часто эмоциональный словарь наших учащихся не совсем обилен, и на вопросы о том, какие ощущения

вызвало у них то либо другое произведение, каким настроением оно проникнуто, школьники говорят только: «хорошее», «плохое», «радостное», «печальное».

Попытки определить аспекты того либо другого ощущения, настроения, аспекты значения того либо другого слова, сопряженного с психологической жизнью, содействуют как наилучшему самовыражению школьника, так и расширению палитры его эмоций.

Предложим ученикам выслушать несколько мелодических отрывков и найти, какой из них в большей степени высказывает именно то положение, которое стоит за одним словом «тоска». (К примеру, отрывок «Lacrimoso» из «Реквиема» В. А. Моцарта; отрывок из 6-ой симфонии П. И. Чайковского, отрывок Adagio из 5 симфонии Д. Шостаковича, «Грустный вальс» Я. Сибелиуса. В музыке Моцарта мы услышим надрывающую глубину скорби, в музыке Чайковского - трагическое напряжение, «Грустный вальс» Сибелиуса полностью оправдывает родное название, а вот музыка Шостаковича ошеломляет именно собственной безысходной, большой тоской - по другому никак не скажешь. Рекомендовано еще при исследовании данного рассказа деятельно работать над эпиграфом.

Кому повем печаль мою,
Кого призову к рыданию?
Токмо тебе, владыко мой,
Известна печаль моя.

«Эпиграф, предваряющий рассказ, - замечает П. Бессонов, - вводит читателя в атмосферу глобальной тоски, космического одиночества. Это первая строка духовного стиха, передающего жалобы библейского Иосифа, сына Иакова, проданного в рабство своими братьями».

Современная Чехову писательница Л. Авилова так вспоминала о своем впечатлении от рассказа: «Как я плакала над Ионой, который делился своим горем с своей клячей, потому что никто больше не хотел слушать его. А у него умер сын. Только один сын у него был и - умер. И никому это не было

интересно. Почему же теперь, когда Чехов это написал, всем стало интересно, и все читали, и многие плакали?». Можно попросить учеников попытаться ответить на этот вопрос Л. Авиловой.

В конце урока рекомендовано попросить учеников словесно объяснить рассказ, подобрав более запомнившиеся моменты, а дома - пофантазировать на тему «Разговор Ионы с лошадьё».

Работая в школе над рассказом «Хамелеон», учитель обязан определить его в ассоциация с другими чеховскими рассказами, возникнувшими в начале 80-х годов в «малой прессе». Перед руководством педагога ученики обязаны внимательно вчитаться в текст рассказа «Хамелеон», понять, что выбор и постановка Чеховым проблемы говорят уже о глубине понимания молодым писателем жизни.

Чтоб дать почувствовать ученикам независимость Чехова-юмориста, своеобразие его креативного способа (при наследовании им обычаев российских реалистов-обличителей), надлежит тщательно исследовать особенности системы рассказа, его образные средства. Ученики обязаны понять позицию писателя, обнаружить из целой образной системы, из сюжетной материи рассказа, из скрытых в подтексте намеков положение автора к изображаемому. Сделать это несомненно поможет перечитывание.

Методолог И. А. Ажгирей предлагает рассматривать перечитывание как игру, как метод вслушивания в полифонию текста. При этом задача учителя - вовлечь учеников в затею, поспособствовать сформулировать загадку текста и отыскать её отгадку.

Пред исполнением задания учитель определяет проблему, объясняет путь её решения. При потребности ученикам предполагается образец и план работы. При исследовании рассказа «Ионыч» продуктивна форма работы «урок-судебное заседание».

Учащиеся обязаны сами выбрать судебную коллегия, адвоката и прокурора, опросить свидетелей - персонажей рассказа. В конце урока судебной коллегией принимается решение, виновен ли Ионыч в утрате

собственного человеческого достоинства, либо же в этом виновата среда. Такой урок как правило проходит интересно и поучительно.

Таким образом, мы видим, что при исследовании рассказов А. П. Чехова в средних и старших классах могут использоваться различные приемы и формы работы. Непременно, все они должны быть нацелены в одно: в сознание единой концепции автора.

3. План урока литературы по произведению А.П. Чехова «Ионыч»

Цели:

1. Изучение рассказа А.П. Чехова «Ионыч», духовной эволюции главного героя.
2. Развитие умения анализа художественного текста, понимания значения художественной детали.
3. Воспитание ответственности за собственную жизнь, осознание истинных жизненных ценностей.

Тип урока: урок-размышление.

Вид урока: комментированное чтение с ассоциативным рисованием.

Межпредметные связи: эстетика, тема: «Живопись»; дизайн, тема: «Цветовая теория».

Оформление, оборудование:

1. Портрет А.П. Чехова.

2. Эпиграф урока:

Не успокаивайтесь,
не давайте усыплять себя!

Пока молоды, сильны, бодры
не уставайте делать добро.

А.П. Чехов

Рассказ «Крыжовник»

3. Демонстрационная книжка-раскладушка для опорных конспектов.

4. Репродукция картины И.И. Левитана «Осенний день. Сокольники».

5. Акварельные краски, чистые листы.

Ход урока:

I. Вступительное слово учителя (введение в тему).

Сегодня мы продолжаем знакомство с творчеством А.П. Чехова, писателя, которому принадлежит фраза «Краткость - сестра таланта». Чехов, опираясь на традиции классической русской литературы, создал «повествование с опущенными звеньями», путь от художественной детали к обобщенному образу в его книгах необычайно короток. Например, драму крестьянского существования в повести «Мужики» он передает, замечая, что в доме Чикельдеевых жила кошка, глухая от побоев.

«Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам», - писал Чехов.

Поблагодарим писателя за доверие к нам и постараемся оправдать его, внимательно вглядываясь в чеховские детали, вдумываясь в них, пытаюсь понять то, о чем не говорит, а лишь намекает нам автор. Тема сегодняшнего урока: «Путь духовной эволюции главного героя рассказа А.П. Чехова «Ионыч».

Попытаемся проследить путь постепенного, непрерывного духовного изменения Дмитрия Ионыча Старцева, понять к каким качественным изменениям он привел, что приобрел и потерял главный герой рассказа на этом пути.

Для более полного понимания чеховского подтекста обратимся к краскам. Друг А.П. Чехова И.И. Левитан, напутствуя юных художников, говорил: «Старайся передать то, что чувствуешь, то настроение, которое создается у тебя при виде той или иной картины». (Обращение к репродукции картины «Осенний день. Сокольники», ее настроение, атмосфера).

Живопись Левитана - это живопись настроения. А П.П. Чистяков словно вторит Левитану: «Живопись цвета - дело душевное, дело чувства...».

Прислушаемся к совету художников и попытаемся почувствовать настроение, внутреннюю жизнь рассказа Чехова, его героев и передать это настроение с помощью красок.

Итак, А.П. Чехов, рассказ «Ионыч», 1898 год, город С...

II. Комментированное чтение глав рассказа и ассоциативное рисование.

После комментированного чтения каждой главы учащиеся составляют опорные конспекты. Из текста выписываются слова и словосочетания, характеризующие настроение, ощущения Ионыча (возможно проведение этого этапа в форме групповой работы по 4-5 человек). Предложенные варианты обсуждаются, вырабатывается итоговый конспект, который вносится на страницу книжки-раскладушки. Затем индивидуально учащиеся подбирают подходящий, по их мнению, цвет или цветовое сочетание, соответствующее состоянию героя. (Работа более эффективна при использовании музыкального сопровождения).

Таблица 3. – Опорный конспект урока

I глава	
-Приятно, - удобно, - не чувствует усталости, - смеется, напевает, - «хорошие, покойные мысли», - «недурственно».	Обычно подбираются спокойные, ясные, пастельные тона.
II глава	

<ul style="list-style-type: none"> - Волнуется, - страдает, - мучается, - «пьянит надежда», - восхищается, - ждет любви, - ужасается, - «Ох, не надо бы полнеть». 	<p>Сильные, контрастные, яркие сочетания.</p>
<p>III глава</p>	
<ul style="list-style-type: none"> - Ошеломлен, - испытывает радостное, мучительное чувство, - «перестало беспокойно биться сердце», - жаль любви, - стыдно, - успокоился. 	<p>Более контрастная, разноречивая цветовая гамма, появляются темные штрихи, белые пятна.</p>
<p>IV глава</p>	
<ul style="list-style-type: none"> - Спешно принимает больных, - ни с кем не сходится, - хочет говорить, жаловаться, - «огонек в душе погас», - раздражается, - «старимся, полнеем, опускаемся» - «А хорошо, что я тогда не женился». 	<p>Палитра все более темнеет, преобладают безрадостные краски.</p>
<p>V глава</p>	
<ul style="list-style-type: none"> - Пополнел, ожирел, 	<p>Светлые тона исчезают, мрачная,</p>

- «живется ему скучно», - «ничто его не интересует», - «жадность одолела».	темная палитра
--	----------------

III. Мысли по поводу...

Анализ опорных конспектов и изменения цветовой палитры проводится в форме беседы по следующим вопросам:

Что произошло? Кто виноват? О чем рассказ А.П. Чехова?

Ответы учащихся обобщаются и появляется следующая запись в опорном конспекте:

Таблица 4. – Бланк ответов учащихся

Город С	Ионыч
-скука, - однообразие жизни, - злое невежество, - равнодушие, - удовлетворенность существованием.	-стремление к покою, - жажда жизни, - лень души, - отсутствие светлых идеалов.

Личностные качества героя, усугубленные бездуховной атмосферой города С, отсутствие высоких целей привели к деградации человеческой души. (Работа со словарем над понятием «деградация») Перед каждым учащимся к концу урока оказывается символическая цветная дорожка жизни Ионыча, путь его духовной эволюции. И отвлеченное понятие «деградация» становится наглядным, почти осязаемым.

IV. Дорога собственной жизни (осознание истинных ценностей, ответственности за собственную жизнь)

Постепенно подходим к идее о ответственности за свою жизнь, о необходимости произведения души. Снова направляемся к словам А. П. Чехова, вынесенным в эпиграф урока, зачитывается отрывок из сочинения одного из выпускников: «Чтобы возвысить в том числе и самый-самый обычный цветок, нужно приложить немало труда: избрать наиболее

соответствующее пространство, подготовить основу, привнести подкормку, впору полить и очистить.

Далее природа обнаружит удивительный, веселящий глаз и сердечко бутон. Но ежели семечки даже наиболее прекрасных цветов кинуть в неподготовленную территорию, забыть о них, ведь они либо пропадут, либо станут слабыми, нездоровыми, выросшими в муку посреди сорняков. Так и душа человека просит неизменной заботы, невозможно давать возрастать плесени самодовольства, грубости, лени; как будто жизненная вода необходима душе красота, доброе дело...».

Потом учащимся предполагается подумать о собственной жизни, запроектировать в цвете родное будущее. Ни один человек из них не желает повторить путь героя рассказа, чаще только подкрадываются ясные, жизнеутверждающие краски. Физическое благоденствие никак не видится уже настолько симпатичным как до этого. Как оказывается ещё главнее любовь, дружба, высочайшая цель в жизни. Сообразно-новому осознаются слова А. П. Чехова: «Люду нужно никак не три аршина территории, никак не усадьба, а цельный земной шар, весь мир, где в просторе он смог бы проявить все свойства и особенности личного вольного духа».

Эксперимент с раскраской в задачах литературы, розыски пригодного нюанса с мишенью передачи капиталом богатыря, предмета творения, собственного настроения позволяют более нешуточно ощутить повествование, дают преимущество вылезти в личный ступень, «присоединить» учащихся к эмоциональному фону урока, и ещё переменить учебные приемы, внести элемент свежести, а значит вызвать интерес-двигатель познавательной активности. Данный современный блок в ряду множеств прочих относится к находкам, в которые необходимо направить энтузиазм учителю.