

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования «Алтайская
государственная академия образования им. В.М. Шукшина»
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)

Кафедра литературы

Образы животных и птиц в творчестве А.П. Чехова
Выпускная квалификационная (дипломная) работа

Допустить к защите

Зав. кафедрой литературы

_____ Н.А.Гузь

« ___ » _____ 20 ___ г.

Выполнила студентка

Р-ЗРЯЛР-081 группы

Иванова Ксения Андреевна

Подпись _____

Научный руководитель:

Старший преподаватель кафедры
литературы

Заречнов Владимир Альбертович

Подпись _____

(подпись)

Оценка

_____ 20 ___ г.

Подпись _____

(Председатель ГАК)

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. Образы и мотивы в художественном произведении....	7
1.1. Специфика литературного образа.....	7
1.2. Образы животного мира в художественной литературе.....	12
1.3. Образ-символ в литературном произведении.....	16
1.4. Мотивы художественного произведения.....	19
ГЛАВА II. Образы животных и птиц в творчестве А.П. Чехова.....	22
2.1. Проза 70-80 гг.	22
2.2. Проза 90 гг.	34
2.3. Драматургия	40
Заключение.....	47
Список литературы.....	49

ВВЕДЕНИЕ

Тема дипломной работы посвящена исследованию образов животных и птиц в произведениях А.П. Чехова – выдающегося писателя конца 19 – начала 20 веков. Свой творческий путь автор начинал с юморесок и фельетонов, которые печатал в газетах и журналах под разными псевдонимами легкомысленного свойства: «Антоша Чехонте», «Человек без селезенки», «Брат моего брата» и другие менее известные псевдонимы.

Рассказы А.П. Чехова были и остаются актуальны, так как он, по словам М.М. Дунаева, «ненавязчиво предлагает нам подумать о тех духовных ценностях. Которые определяют существо человеческой жизни», он говорит с читателем «своими художественными образами, полностью доверяя его разуму и чувствам, укрепляет в нем сознание веры и человеческого достоинства...» [6]

Ранние рассказы А.П. Чехова «легки», «прозрачны» и незамысловаты; тема и проблема всегда «лежат на поверхности» произведения. Образы животного мира не несут дополнительного значения, они лишь служат фоном к пейзажу («Агафья» 1886 г., «Степь» 1888г., «Верочка» 1887г., «Свирель» 1887г., «Иванов» 1887г. и др.). В более поздних произведениях раскрывается всё мастерство писателя, его произведения глубоки и осмысленны. Образы животного мира становятся символами либо мотивами произведения, приобретают дополнительный смысл; проводится аналогия с животными и птицами, уходящая своими корнями в мифологию.

Таким образом, **актуальность дипломной работы** определяется, во-первых, малой изученностью данной проблемы, а во-вторых, ролью и местом творчества А.П. Чехова в общем литературном процессе конца 19 – начала 20 веков.

Можно выделить таких литературоведов, которые занимались творчеством Чехова, - Авилова Лидия Алексеевна (мемуары «А.П. Чехов в моей жизни»),

Гитович Нина Ильинична (сборник «А. П. Чехов в воспоминаниях современников»), Дунаев Михаил Михайлович (статьи о А.П. Чехове в сборнике «Вера в горниле Сомнений. Православие и русская литература в 17 – 20 веках»), Чудаков Александр Павлович (книга «Поэтика Чехова»).

Материалом исследования послужили прозаические и драматические произведения А.П. Чехова: «Папаша» (1880), «За яблочки» (1880), «Который из трех» (1882), «Живой товар» (1882), «Он понял» (1883), «Баран и барышня» (1883), «Хамелеон» (1884), «Циник» (1885), «Дорогая собака» (1885), «В вагоне» (1885), «Тоска» (1886), «Знакомый мужчина» (1886), «Агафья» (1886), «Тайный советник» (1886), «Верочка» (1887), «Свирель» (1887), «Иванов» (1887), «Степь» (1888), «Скучная история» (1889), «Бабы» (1891), «Палата №6» (1892), «Ченрый монах» (1994), «Чайка» (1895-1896), «Ариадна» (1895), «Супруга» (1895), «Крыжовник» (1898), «Дама с собачкой» (1898), «В овраге» (1899), «Три сестры» (1900).

Объект исследования – рассказы, повести и пьесы А.П. Чехова, в которых можно выделить образы животных и птиц как несущих важное смысловое содержание.

Предмет исследования – образы животных и птиц.

Целью дипломной работы является комплексное исследование и выявление образов животных и птиц в произведениях А.П. Чехова, способы их создания и идейное содержание в контексте общей проблематики произведения.

Таким образом, необходимо решить следующие **задачи**:

1. Выделить в произведениях А.П. Чехова образы животного мира.
2. Проследить как меняется содержание образов животных и птиц в художественных произведениях А.П. Чехова разных лет творчества.

Новизна исследования определяется недостаточной степенью изученности образов животных и птиц в произведениях А.П. Чехова.

Структура работы. Работа состоит из Введения, двух глав, Заключения и списка использованной литературы (28 произведений).

В Введении Тема дипломной работы – «Образы животных и птиц в творчестве А.П. Чехова». Актуальность данной темы состоит в том, что эта тема мало изучена, хотя и достаточно обширна в творчестве А.П. Чехова. Объектом исследования являются повести. Рассказы и пьесы А.П. Чехова. Предмет исследования – образы животного мира. Таким образом, целью данной работы является комплексное исследование живой природы в произведениях А.П. Чехова. говорится об актуальности выбранной темы, обосновывается её новизна, называется объект и предмет исследования и соответствующие главной цели работы задачи.

В первой главе мы рассмотрели теоретическую часть по этому вопросу, а именно: понятие литературного образа, его раскрытие в художественном произведении, образы животного мира в художественной литературе, образ-символ в литературном произведении, мотивы художественного произведения. Цель нашего исследования – анализ произведений А.П. Чехова в аспекте поэтики символа, функции образов животных в структуре рассказов, пьес, повестей. В художественной литературе изображение животных и птиц является способом образно-эмоционального воздействия на читателя. Содержание произведений, где представлены образы животного мира, отличаются повышенной эмоциональностью. Изображение жизни людей через образы животных и птиц – одна из задач анималистического жанра в художественной литературе. (теоретическая часть) мы рассматриваем основные понятия, которые используются в работе (литературный, художественный образ; символ; мотив) и делаем краткий обзор функций образов животных и птиц в литературе.

Во второй главе представлен анализ произведений А.П. Чехова с точки зрения выявления в них образов животных и птиц и их смыслового содержания. «В системе чеховских изобразительно-выразительных средств анималистический фонд занимает особое место: «Письма», «Дневники»,

«Записные книжки» писателя свидетельствуют о тщательности обработки анималистического мотива или элемента - и способствует раскрытию композиционных и характерологических особенностей слов-наименований животных в прямом и переносном значении», - указано в статье Л.Ф. Миронюка «Чехов глазами зооморфиста». [9]

В заключении подводятся итоги по данной теме. Можно сказать, что образы животного мира в произведениях Чехова занимают достаточно большое место. Если это изображение пейзажа, то все образы настолько детально описаны, что у читателя возникает ни разрозненные образы, а целостная картина природы. Если это сравнение с животными и птицами, то оно настолько метко и колоритно подмечено автором, что у читателя не вызывают никаких сомнений и разночтений по прочтении произведения. Данная тема обширна и интересна, что дает возможность дальнейшего ее исследования.

ГЛАВА I.

Образы и мотивы в художественном произведении

1.1. Специфика литературного образа

Любое художественное произведение представляет собой авторский замысел, выраженный определенными образами, картинами. Чаще всего писатель, в отличие от публициста, не высказывает определенных суждений, то есть своего субъективного мнения, вследствие чего читатель сам должен извлечь определенные выводы по прочтению всего произведения или его отрывка, связанного с какими-либо образами. У автора все совершенно, нераздельно: и исходный тезис, и доказательство, и конечный результат. Все это отражено в единой зарисовке, в образе.

Мясников А. определял художественный образ, как «форму отражения действительности искусством, конкретную и вместе с тем обобщенную картину человеческой жизни, преображаемой в свете эстетического идеала художника, созданной при помощи творческой фантазии... Так создается тот особый мир, который Герцен назвал эстетической реальностью, Белинский – художественным миром, а в наши дни нередко называют художественной моделью реального мира. Этот мир не есть копия реального мира, не является его удвоением, он по-своему отражает реальный мир, соотносится с реальным миром и его законами и в то же время имеет собственные, относительно самостоятельные законы развития... Если в науке общее как бы вбирает в себя индивидуальное, то в искусстве происходит обратный процесс: в художественном образе общее выступает в своем индивидуальном своеобразии и неповторимости». [11]

Следовательно, целью и назначением образа является передача общего через единичное, частное, не подражая действительности, а воспроизводя ее.

Выделяют следующие основные черты художественного образа, имеется в виду прежде всего персонажи, которыми в литературе могут быть не только одушевленные, но и неодушевленные предметы: растения, вещи:

1. «Это заключенное в образе обобщение, или свойственное ему типическое значение (гр. *typos* – отпечаток, оттиск). Если в самой действительности единичное может затемнять общее, то художественные образы призваны быть яркими воплощениями общего, существенного в индивидуальном. Так, собственные имена литературных героев становятся нарицательными. "У истинного таланта каждое лицо – тип, и каждый тип, для читателя, есть знакомый незнакомец", – писал Белинский. "Знакомым незнакомцем", типом персонаж становится в результате творческой типизации, т.е. отбора определенных сторон жизненных явлений и их подчеркивания, гиперболизации в художественном изображении. Именно для раскрытия тех или иных свойств, представляющихся писателю существенными, нужны домысел или вымысел, фантазия. Творческие истории многих произведений, сюжет которых основан на реальных событиях, а герои имеют прототипы ("Муму" Тургенева, "Гранатовый браслет" А.И.Куприна), позволяют проследить путь писателя от жизненного материала к художественному сюжету.
2. Художественный образ экспрессивен, т.е. выражает идейно-эмоциональное отношение автора к предмету. По силе эмоционального воздействия изображение обычно превосходит рассуждение, даже патетические речи ораторов. Сопоставляя речи Цицерона о патриотизме с "Одиссеей", английский поэт XVI в. Ф.Сидни отдает предпочтение Гомеру: его главный герой, "наслаждаясь всеми земными благами у Калипсо, оплакивает свою разлуку с бесплодной и нищей Итакой". Об идейно-эмоциональной оценке автором изображаемых характеров свидетельствует прочно

укоренившаяся традиция деления героев на "положительных", "отрицательных", "противоречивых", или "раздвоенных" (при всех оговорках критиков относительно уязвимости схем). Важнейшими видами оценки выступают эстетические категории, в свете которых писатель (как и любой человек) воспринимает явления общественной жизни, людей: он может их героизировать или, напротив, обнажить комические противоречия (т.е. источник юмора, сатиры); подчеркнуть романтику или трагизм переживаний героев; быть сентиментальным или ироничным и т.д. Для многих произведений характерна эмоциональная полифония – например, для "Мизантропа" Мольера или "Горя от ума" А.С.Грибоедова, относимых к "высокой комедии". В распоряжении писателя – весь арсенал литературных приемов, посредством которых он выражает (явно или завуалировано) свою оценку.

3. Художественный образ самодостаточен, он является основной формой выражения содержания в искусстве. Это особенно очевидно на фоне образов в структуре научного труда, иллюстрирующих те или иные положения, а также фактографических образов публицистики, документальных жанров, где авторские рассуждения, часто весьма эмоциональные, образуют ряд, параллельный по отношению к рассматриваемым явлениям. Самодостаточность художественного образа объясняет возможность различных его пониманий. Образ многозначен, его смысл не сводится к сентенциям, даже если они "сформулированы" автором, как это принято в некоторых дидактических жанрах ("мораль" в басне, заключительная реплика персонажа в комедиях классицизма). А.А.Потебня подчеркивал возможность выведения из басни, притчи различных нравоучений; в качестве примера он, в частности, указывал на различные толкования Пугачевым и Гриневым в "Капитанской дочке" Пушкина калмыцкой сказки об орле и вороне.

В большинстве же жанров, в особенности начиная с эпохи романтизма, когда, по ироническим словам Пушкина, для читателей становится "порок любезен" ("Евгений Онегин", гл. 3, строфа XII), авторы уклоняются от разъяснений своих творений в самом художественном тексте».[14]

Слово — основное средство создания поэтического образа в художественной литературе. Таким образом, художественный образ выявляет всю наглядность, неповторимость предмета или явления.

Образ должен обладать следующими параметрами: предметностью, смысловой обобщенностью и структурой. Предметные образы отличаются статичностью и описательностью, к ним относятся образы деталей, каких-либо обстоятельств. К смысловым образам можно отнести: индивидуальные - созданные воображением и замыслом автора, они отображают закономерности жизни в определенную эпоху и в определенной среде, образы, которые переросли границы своей эпохи и получили общечеловеческое значение.

К образам, выходящим за рамки литературного произведения и часто за пределы творчества одного писателя, относятся образы, повторяющиеся в ряде произведений одного или нескольких авторов. Образы, характерные для целой эпохи или нации, и образы-архетипы (мифологемы), содержат в себе наиболее устойчивые «формулы» человеческого воображения и самопознания. Примером образа-архетипа в произведении могут выступать образы животного мира, в частности птицы, которые обозначают символы: неба, свободы, подъема, роста, жизни, вдохновения, пророчества, предсказания и так далее. Типология птичьих образов в мифах охватывает не только реально существующие виды птиц, но и фантастических птиц (Ворона Вороновича, жар-птицы в русской традиции), или существ гибридной природы (сфинкс, химеры, сирены, горгоны, пегас, грифоны, анчутки и т. п.), а также предметов, деталей, обладающих признаками птицы (крылья, перья, умение летать).

Художественный образ не статичен, он имеет процессуальный характер, так как в разные эпохи литературный образ подчиняется определенным видовым и жанровым требованиям, развивающим художественные традиции. Но, следует отметить, что художественный образ является и отличительным знаком неповторимой творческой индивидуальности.

Художественный образ — это обобщение элементов реальности, объективированное в чувственно-воспринимаемых формах, которые созданы по законам вида и жанра данного искусства, в определенной индивидуально-творческой манере.

Художественный образ, отражая жизненные направления, вместе с тем является неповторимым открытием для создания новых смыслов, которых не существовало прежде. Литературный образ должен соотноситься с жизненными явлениями, и выводы, в нем заключенные, становятся своеобразной моделью читательского понимания собственных проблем.

Оригинальность произведения определяется целостностью художественного образа. «Портреты, события, действия, средства выразительности речи подчиняются сообразно первоначальному замыслу автора и в сюжете, и в композиции, и в основных конфликтах, и в идее произведения, то есть они выражают характер эстетического отношения художника к действительности». [10]

Процесс создания художественного образа — это строгий отбор материала: художник берет самые главные, по его мнению, черты изображаемого, отбрасывая все второстепенное, и дает дальнейшее развитие, укрупняя и заостряя те или иные черты до полной отчетливости, стремясь к авторскому идеалу.

1.2. Образы животного мира в художественной литературе

Цель нашего исследования – анализ произведений А.П. Чехова в аспекте поэтики символа, функции образов животных в структуре рассказов, пьес, повестей. В художественной литературе изображение животных и птиц является способом образно-эмоционального воздействия на читателя. Содержание произведений, где представлены образы животного мира, отличаются повышенной эмоциональностью. Изображение жизни людей через образы животных и птиц – одна из задач анималистического жанра в художественной литературе. В частности сам Чехов писал своему брату по поводу изображения природы: «По моему мнению, описания природы должны быть весьма кратки и иметь характер *à propos* (кстати). Общие места вроде: «Заходящее солнце, купаясь в волнах темневшего моря, заливало багровым золотом» и проч. «Ласточки, летая над поверхностью воды, весело чирикали» — такие общие места надо бросить. В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка и т. д. Природа является одушевленной, если ты не брезгуешь употреблять сравнения явлений ее с человеческими действиями и т. д.» [13]

«Образы животных в литературе – это своего рода зеркало гуманистического самосознания», - писал Михаил Эпштейн. [46] Зачастую в произведениях мировой литературы образы животных и птиц занимают едва ли не главное место. Ранее в произведениях устного народного творчества, сказках о животных, они олицетворяли явления жизни и обусловили возникновение эзопова языка в баснях. В литературе «нового времени» животные приобретают равноправие с человеком, становясь объектом или

субъектом повествования. Часто человек «проверяется на человечность» отношением к животному.

М. Эпштейн определяет «особое положение животного мира», которое находится «на грани природного и духовного делает его освоение более трудным, чем любой другой части природы.[46] . Береза часто уподобляется девушке, облако - мысли, звезды - глазам, но применительно к животным такие "одухотворяющие" метафоры почти невозможны, потому что животные имеют собственную одухотворенность. В звездах, облаках, растениях, и тому подобных явлениях природы духовное представлено так зыбко, широко, неопределенно, что литература получает возможность безгранично разнообразного творчества многозначных образов, символов. Животное же обладает своим собственным видовым и даже индивидуальным характером, столь определенным, что применение к нему традиционных приемов иносказания, олицетворения тотчас превращают его в аллегория, бедную поэтическим содержанием, годную в основном для поучения, назидания».[46]

«Поэзия движется между полюсами природного и человеческого, сопрягая их в своей образности и вдохновляясь "далекостью" сближаемых миров. Между тем животные не подлежат "оприродниванию", поскольку сами являются частью природы, и лишь в дидактическом плане поддаются "одухотворению", поскольку обладают собственной духовностью. Занимая место как раз между человеком и всей остальной природой, животные оказываются словно в "мертвой зоне" поэтической образности - ни "оприроднивающие", ни "олицетворяющие" метафоры в равной степени к ним не подходят, поскольку духовное и природное непосредственно слиты в их бытии и чуждаются образного опосредования. Само существование животных есть поэзия, что, по-видимому, улавливалось первобытной синкретически-художественной интуицией, выбиравшей их как преимущественный предмет изображения. Но именно поэзия нового времени, привыкшая опосредовать природное и духовное, не знает, что ей

делать с животными, где совпадение это дано непосредственно, внеобразно. Образу, который "оприроднивает" дух и одухотворяет природу, нечего делать с природой. Так можно заострить этот парадокс о животном как о наиболее трудном предмете лирической поэзии».[46]

Не удивительно, что за пределами дидактического жанра, в собственно лирической поэзии XIX века, мы находим поразительную бедность животных мотивов. Если обратить внимание только на заглавие, то произведения, посвященные животным, можно пересчитать буквально по пальцам: "Конь" Пушкина, Майкова и Языкова (у первых двух - переводы сербских песен), "Чудный конь" Бенедиктова, "Змей" Фета, "Волки" А.К.Толстого, "Молодые лошади (Вчерашняя сцена)" Некрасова. В основе всех этих стихотворений лежит мифологический или фольклорный образ животного (огненный змей у Фета, конь вдохновения у Бенедиктова и т.п.). Сказки и стихи для детей, восходящие преимущественно к архаическим стадиям изображения животных, мы исключаем из поля рассмотрения», - писал М. Эпштейн об изображении животного мира.

На рубеже XIX-XX веков в литературе, как и в других областях культуры, начинается активный пересмотр традиционных представлений о человеке и его месте в природе. "Кризис гуманизма", о котором писал Блок, углубляет значение анималистических мотивов и качественно обновляет их, акцентируя те первозданные начала, которые не вмещаются в рамки человеческой "целесообразности". Эмблемой нового положения вещей может служить не всадник, аристократически гарцующий на коне, и не погонщик, понукающий усталую лошадь, а седок, сброшенный наземь, - образ одной из блоковских статей: "...над ним повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта"». [46]

Животные в экологически утонченном восприятии - самая уязвимая, нежная часть мироздания, его открытое чувствилище. Своей чувствительностью животные превосходят все другие формы жизни, кроме человека, но в отличие от человека они не защищены броней цивилизации. Поэтому в

животных обнажается ранимое, сокровенное нутро жизни, которое и человек напряженно оберегает в себе под защитными слоями культуры. Кто метит в живое - целит в тайное тайных человека, в святость жизни как таковой: "Страсть к убийству, как страсть к зачатию, // ослепленная и извечная, // она нынче вопит: зайчатины! // Завтра взвоят о человечине..." (А.Вознесенский). Животное достойно преклонения не как сила, господствующая над человеком, а как жертва, в которой человек угадывает и свою возможную участь.

1.3. Образ-символ в литературном произведении

Художественный образ-символ обладает уникальной структурой и особым предназначением, что принципиально противопоставляет его изобразительным средствам речи.

Образ-символ сближается с традиционными образами культуры: символами и архетипами (мифологемами), и «обращает» их в образы-символы литературный контекст. Образ-символ является обозначением не одной вещи, идеи, явления, но целого ряда вещей, совокупности идей и мира явлений. Он обнаруживает иносказание сложное и многозначное. Этот художественный образ как бы прорывает все планы бытия и воплощает в относительном - абсолютное, во временном - вечное. Образ-символ подобен универсальному символу, он притягивает к себе множества смыслов вещи и становится в результате, по выражению К.В. Бобкова, «как бы центром всех смыслов, откуда может происходить их постепенное разворачивание».[1]

Достаточно подробный комментарий о многозначности некоторых знаков дает в своей статье В.И. Иванов - «Символизм и религиозное творчество». Он пишет: «Нельзя сказать, что змея, как символ, значит только «мудрость». Иначе, символ - простой иероглиф, и сочетание нескольких символов - образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа. Если символ иероглиф, то иероглиф таинственный, многозначный, многосмысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет ознаменовательное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению». [7]

В.В. Виноградов писал: «Смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением. Буквальное значение слова здесь обрастает новыми, иными смыслами (так же, как и значение описываемого эмпирического факта вырастает до степени типического обобщения). В художественном произведении нет и во всяком

случае не должно быть слов немотивированных, проходящих только как тени ненужных предметов. Отбор слов неразрывно связан со способом отражения и выражения действительности в слове... В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в теснейшем взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой перспективе целого».[3]

Итак, высшая ступень образности – это символ. Создание символического образа – процесс сложный. Образ-символ может быть итогом конкретной образности произведения или цикла произведений, может и вообще «покинуть» породившее его произведение, чтобы быть использованным в других произведениях, у других авторов. И тогда он обретает однозначность и именно поэтому становится всеобщим и узнаваемым, т.е. лишается индивидуальности в применении, в какой-то степени уже включаясь в семантическую структуру слова. Символы бывают разные, они многолики и многогранны.

Традиционный символ, то есть устойчивый и однозначный художественный образ, закреплённый традицией употребления. К таким относятся символы классические, символы национальные, символы библейские.

Другую категорию образов-символов составляют образы индивидуальные. Индивидуальные образы-символы могут создаваться в пределах одного литературного произведения, могут быть свойственны одному автору в определенных циклах произведений или вообще проходить сквозной нитью через все творчество одного писателя. Но в любом случае эти образы найдены и созданы индивидуально, то есть являются продуктом авторского сознания. Такая символика включена в авторскую стилистику и выражает его мироощущение. Именно поэтому образы-символы могут быть неожиданными, многослойными и многозначными.

Еще один тип индивидуальных образов-символов – это символы, которые находятся в своем собственном контексте, контексте одного произведения,

данного автора. И выходя за пределы этого произведения, символ разрушается, перестает существовать.

Чаще всего такая символика создается на общеупотребительном языковом материале, как правило, на базе обычных речевых средств путем построения сквозных образов, постепенного нарастания в значениях слов-образов символических качеств. Как уже было показано, тонкий мастер такого «наращения смыслов» – А.П. Чехов. В повести **«Дама с собачкой»**, например, образ серого цвета разрастается до символического звучания. Начало положено «серыми глазами» Анны Сергеевны и ее «серым платьем». Эти предметно-бытовые детали описания, ничем не примечательные сами по себе, находят иное, особое содержание, являясь пунктирами особого «серого» контекста:

«Как же мне жить-то теперь. Приеду домой. Как выгляну в окно – длинный серый забор. С гвоздями, – говорит Анна Сергеевна при расставании с Гуровым». [45]

«Если в художественном произведении все ясно, оно утрачивает художественность. В художественном произведении что-то должно быть тайное», - писал Д.С. Лихачев.[8] А разгадывание тайны читателем – процесс творческий. То есть «прочтение» метафоры может быть как поверхностным, так и глубинным. А может случиться и так, что читатель в своем восприятии и прочтении произведения пойдет дальше того, на что рассчитывал автор, или окажется совсем в иной плоскости (ср., например, интерпретацию образа Татьяны из «Евгения Онегина» В. Белинским и Д. Писаревым). Итак, тайна художественного слова раскрывается по-разному и с разных сторон.

1.4. Мотивы художественного произведения

Главное значение литературоведческого термина мотив поддается определению с трудом. «Мотив — это компонент произведений, который обладает повышенной значимостью (семантической насыщенностью). Он активно причастен теме и концепции (идее) произведения, но не тождественен им». [10]

Представляя собой, по словам Б.Н. Путилова, «устойчивые семантические единицы», мотивы «характеризуются повышенной, можно сказать исключительной степенью семиотичности. Каждый мотив обладает устойчивым набором значений». [14]

Мотив, так или иначе, точно определяет свое место в произведении, но при этом присутствует в самых разных формах. Он может выражаться отдельным словом или словосочетанием или являться как обозначаемое с помощью различных лексических единиц, или выступать в виде заглавия либо эпиграфа, или оставаться лишь на подсознательном уровне, уходя в подтекст. Важной чертой мотива является его способность оказываться полуреализованным в тексте, явленным неполным, загадочным. «Мотивы могут выступать либо как аспект отдельных произведений и их циклов, в качестве звена их построения, либо как достояние всего творчества писателя и даже целых жанров, направлений, литературных эпох, всемирной литературы как таковой. В этой надындивидуальной стороне они составляют один из важнейших предметов исторической поэтики». [10]

На протяжении последних десятилетий мотивы стали активно соотноситься с индивидуальным творческим опытом, рассматриваться в качестве достояния отдельных писателей и произведений. Об этом, в частности, свидетельствует опыт изучения поэзии М.Ю. Лермонтова.

Внимание к мотивам, скрывающимся в литературных произведениях, позволяет понять их более глубоко. Так, некими «пиковыми» моментами воплощения авторской концепции в известном рассказе И.А. Бунина о

внезапно оборвавшейся жизни очаровательной девушки являются «легкое дыхание» (словосочетание, ставшее заглавием), легкость как таковая, а также неоднократно упоминаемый холод. Эти глубоко взаимосвязанные мотивы оказываются едва ли не важнейшими композиционными «скрепами» бунинского шедевра и одновременно — выражением философического представления писателя о бытии и месте в нем человека. Холод сопровождает Олю Мещерскую не только зимой, но и летом; он царит и в обрамляющих сюжет эпизодах, изображающих кладбище ранней весной. Названные мотивы соединяются в последней фразе рассказа: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре». [2]

«Заметим, что термин «мотив» нередко используется и в ином значении, нежели то, на которое мы опираемся. Так, мотивами нередко называют темы и проблемы творчества писателя (например, нравственное возрождение человека). В современном литературоведении бытует также представление о мотиве как «внеструктурном» начале — как о достоянии не текста и его создателя, а ничем не ограниченной мысли толкователя произведения». [10] Свойства мотива, утверждает Б.М. Гаспаров, «вырастают каждый раз заново, в процессе самого анализа» — в зависимости от того, к каким контекстам творчества писателя обращается ученый. [4]

Так понятый мотив осмысляется в качестве «основной единицы анализа»,— анализа, который «принципиально отказывается от понятия фиксированных блоков структуры, имеющих объективно заданную функцию в построении текста». Подобный подход к литературе, как отметил М.Л. Гаспаров, позволил А.К. Жолковскому в книге «Блуждающие сны» предложить читателям ряд «блестящих и парадоксальных интерпретаций Пушкина сквозь Бродского и Гоголя сквозь Соколова». [10]

Но какие бы смысловые тона ни придавались в литературоведении слову «мотив», остаются самоочевидными неотъемлемая значимость и подлинная

актуальность этого термина, который фиксирует реально существующую грань литературных произведений. [10]

Подводя итог всему вышесказанному, можно сделать вывод, что каждое литературное произведение уникально не только по своему содержанию, но и по авторскому стилю. Конечно, наблюдается тенденция использования традиционных образов-символов, героев определенного типа, свойственных данной эпохе, или мотивов, которые также могут подчиняться времени, в котором жил и творил писатель. Но в том-то все и дело, что каждый писатель, не смотря на тенденции времени видел в образе что-то свое и этот образ обрастал какими-то новыми подробностями, не меняя своей сути. То есть художественный образ в одно и то же время мог быть общеупотребительным, но и иметь некую уникальность, неся на себе отпечаток авторского сознания. Таким образом, читатель никогда не спутает чеховскую Каштанку и тургеневскую Му-му.

Система создания образов животного мира также уникальна для каждого писателя. Для одних эта тема остается главной на протяжении всего творческого пути (Пришвин), для других – это может быть дополнением к основному пейзажу, не неся никакой дополнительной коннотации, для третьих – это мир полный символики и мотивов (у символистов А.А. Блока, Д.С. Мережковского и др.).

ГЛАВА II. Образы животных и птиц в творчестве

А.П. Чехова

«В системе чеховских изобразительно-выразительных средств анималистический фонд занимает особое место: «Письма», «Дневники», «Записные книжки» писателя свидетельствуют о тщательности обработки анималистического мотива или элемента (см., например, поиски адекватного названия рассказа: «Дама с мопсом» - «Дама с собачкой») - и способствует раскрытию композиционных и характерологических особенностей зоосемизмов и зооморфизмов, т. е. слов-наименований животных в прямом и переносном значении», - указано в статье Л.Ф. Миронюка «Чехов глазами зооморфиста». [9]

Чехова-художника животный мир привлекает своей гармоничностью, познание и открытие для человека которой может способствовать духовному пробуждению.

2.1. Проза 70-80 годов

В первом своем программном произведении - повести «**Степь**» - Чехов пишет: «Не мудрено увидеть убегающего зайца или летящую дрохву - это видел всякий проезжающий степью, но не всякому доступно видеть диких животных в их домашней - жизни, когда они не бегут, не прячутся и не глядят встревоженно по сторонам. А Вася видел играющих лисиц, зайцев, умывающихся лапками, дрохв, расправляющих крылья, стрепетов, выбивающих свои «точки». Благодаря такой остроте зрения, кроме мира, который видели все, у Васи был еще другой мир, свой собственный, никому не доступный и, вероятно, очень хороший, потому что, когда он глядел и восхищался, трудно было не завидовать ему». [17]

«В произведениях Чехова животные (как и природа в целом) обретают «свой самостоятельный голос», как правило, осуждающий человеческие

поступки: так, Гуров «слышал крик кузнечиков», когда уходил поезд («**Дама с собачкой**»); Настасье Канавкиной «казалось, что не только люди, но даже лошади и собаки глядят на нее и смеются над простотой ее платья» («**Знакомый мужчина**») [42]; «встречная вороная лошадь, на которой ехал приказчик, бросилась в сторону, и мне показалось, что она бросилась оттого, что тоже поражена красотой» героини («**Ариадна**»)[44]. Чехов отмечает даже параллелизм психологического состояния человека и животных: «На людях и на животных была написана скука» («**Тайный советник**») [43] (Позднее этим приемом блестяще воспользовался Саша Черный: «Опять одинаковость сереньких масок. От гения до лошадей»»). [9]

И, кажется, что такой подход вполне естественен, что Чехов ставит животных в один ряд с другими объектами художественного изображения. Излагая общее содержание повести «**Степь**», он замечает: «Я изображаю равнину, лиловую даль, овцеводов, жидов, попов, ночные грозы, постоянные дворы, степных птиц и пр.» Как и многие другие анималистические элементы, образы «степных птиц» полифункциональные; они выражают не только идею полета, свободы, но и связаны с:

- а) изображением пейзажа;
- б) категорией времени художественного произведения;
- в) характеристикой персонажей. [9]

И. Бунин в своих воспоминаниях о Чехове отмечал, что «главным невидимо действующим лицом» в чеховских произведениях является «беспощадно уходящее время». [9] Представленный в повести «**Степь**» отсчет времени относится к числу своеобразных зоохронотопов поскольку все продвижение «безрессорной, ошарпанной брички», выехавшей из города Н., отмечается встречей с птицами и другими степными животными: «Над дорогой с веселым криком носились старички, в траве перекликались суслики...» - «Старички улетели, куропаток не видно»; «Летит коршун над самой землей» - «Перебежит дорогу суслик, и - опять бегут мимо глаз бурьян, холмы, грачи», «Бричка поравнялась с отарой овец» - «Бричка

покатила дальше, и чабаны со злыми собаками остались позади»; из осоки «с криком вылетело три бекаса» - «Над осокой пролетели знакомых три бекаса»; «Через минуту бричка тронулась в путь... мелькал бурьян, булыжник, проносились сжатые полосы, и все те же грачи да коршун, солидно взмахивающий крыльями, летали над степью» и т. д.[17]

М.Ф. Миронюк считает, что «подобное восприятие степи, ее анималистическая поэтизация были свойственны Гоголю, в чем нетрудно убедиться, обратившись к повести «Тарас Бульба»: “Степь, чем далее, тем становилась прекраснее... Воздух был наполнен тысячью разных птичьих свистов. В небе неподвижно стояли ястребы, распластав свои крылья и неподвижно устремив глаза свои в траву. Крик двигавшейся в стороне тучи диких гусей отдавался бог весть в каком дальнем озере. Из травы поднималась мерными взмахами чайка и роскошно купалась в синих волнах воздуха. Вот она пропала в вышине и только мелькает одною черною точкою. Вон она перевернулась и блеснула перед солнцем... Черт вас возьми, степи, как вы хороши!..”». [9]

Продолжая проводить аналогию с творчеством Н.В. Гоголя, литературовед отмечает: «Однако если Гоголь индивидуализирует степных животных (ср.: «шныряли куропатки, вытянув свои шеи», чайка «роскошно купалась в синих волнах воздуха» и пр.), замедляет ритм повествования, то Чехов подчеркивает лишь динамизм встречаемых по пути животных: «старички улетели», «летит коршун», «пролетели знакомых три бекаса». Кроме того, в чеховской «**Степи**» птицы связаны не только с изображением времени, но и своеобразно оттеняют пейзаж: «Над небольшой травой, от нечего делать, носятся грачи, все они похожи друг на друга и делают степь еще более однообразной»; «...опять бегут мимо глаз бурьян, холмы, грачи...» [17]

В прозе образы птиц появляются не так часто и явно, так как эти формы проявления носят более сложный характер. А вот, метафору или сравнение с птицами можно найти почти у каждого автора (типа «орлиный взор»,

«соловьем заливаются», «как индюк» и др.), однако в этом еще не усматривается никакого психологизма или эстетической установки. Более того, зачастую не единичная точность анималистической детали, а скорее ее обобщенность (чеховская «чайка») свидетельствуют о пристрастии автора к метафорам или сравнениям с птицами. Так, у Чехова в повести «**Степь**» три совершенно разных персонажа похожи на птицу - Моисей Моисеич «взмахивал фалдами, точно крыльями», Соломон «с большим птичьим носом» и графиня Драницкая - «большая черная птица пронеслась мимо и у самого лица его взмахнула крыльями». А в рассказе Чехова «Крыжовник» одновременно собака, кухарка и брат рассказчика похожи на... свинью. Здесь своеобразный чеховский принцип «соединение противоположного» проявляется двояко: с одной стороны, он «заложен» в характеристике отдельного персонажа («В его позе было что-то вызывающее, надменное и презрительное и в то же время в высшей степени жалкое и комическое...») [9] а с другой - основывается на сталкивании противоположных оттенков значения гиперонима «птица», точнее: «бескрылая птица» - «крылатая птица. М.Ф. Миронюк также отмечает, что «в данном случае, кажется, Чехов следует гоголевскому принципу отказа от однозначного толкования образа («скажи он птица, а не гусак, еще бы можно было поправить») (Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1959. Т. 2.), хотя весь зачин повести «**Степь**», этого своеобразного стихотворения в прозе, построен по контрасту с поэмой «Мертвые души», ср.: «В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки» - «Из N, уездного города... выехала... безрессорная, ошарпанная бричка, на которых ездят теперь на Руси только купеческие приказчики, гуртовщики и небогатые священники». Затем этот принцип «отталкивания» от Гоголя реализуется при описании степи (но сравнению с образом степи в «Тарасе Бульбе») и наконец смыкается с гоголевским в переключке с высоким пафосом «птицы-тройки», ср.: «И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в голубом небе, в лунном свете, в

полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной, суровой родине и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей»». [9]

В чеховских рассказах метафорическое значение «птицы» нередко выступает в качестве своеобразного ключа, ср.: «Он помнил, как у отца в деревне, бывало, со двора в дом нечаянно влетала птица и начинала неистово биться о стекла и опрокидывать вещи, так и эта женщина, из совершенно чуждой ему среды, влетела в его жизнь и произвела в ней настоящий разгром» («Супруга»)[40]; «...и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках» («Дама с собачкой»).[45]

В рассказе «Бабы» птичьи образы выступают в роли антитезы «неба» и «земли», чего-то высокого и будничного, бытового: «Голубей породистых разводил и продавал охотникам; всё, бывало, стоит на крыше, веник вверх швыряет и свистит, а турманы под самыми небесами, а ему всё мало и еще выше хочется» и как противопоставление: «...а она стоит среди двора, уже проснувшись, и уток кормит».[22]

В рассказе «Верочка» А.П. Чехов обращается к образу журавлей, как символу счастья, долголетия, но тут же дает понять читателю, что этого-то счастья и не будет у главного героя: «Бывает так, что на горизонте мелькнут журавли, слабый ветер донесет их жалобно-восторженный крик, а через минуту, с какою жадностью ни взглядывайся в синюю даль, не увидишь ни точки, не услышишь ни звука — так точно люди с их лицами и речами мелькают в жизни и утопают в нашем прошлом, не оставляя ничего больше, кроме ничтожных следов памяти». И как подтверждение, что счастье потеряно, что молодость ушла вместе: «...а когда скрылась Вера, ему стало казаться, что он потерял что-то очень дорогое, близкое, чего уже не найти ему. Он чувствовал, что с Верой ускользнула от него часть его молодости и

что минуты, которые он так бесплодно пережил, уже более не повторятся».
[23]

Во многих Чеховских произведениях мы видим отклик гоголевского творчества. Например, в юмористическом рассказе **«Дорогая собака»** создается ситуация, максимально приближенная к эпизоду из романа **«Мертвые души»**. У Гоголя помещик Ноздрев поочередно предлагает Чичикову купить у него жеребца, кобылу, собак и даже шарманку. У Чехова Дубов также настойчиво и назойливо предлагает своему приятелю Кнапсу купить у него собаку. В начале диалога, подобно гоголевскому персонажу, гордившемуся «бочковатостью ребр и комкостью лап» своих щенков, поручик расхваливает поразительную стойку, нюх и внешний вид Милки: **«Морда одна чего стоит!»** [24] Чехов точно воспроизводит речевую манеру Ноздрева: Дубов так же, как и Ноздрев, преувеличивает и врет: **«Ведь сеттер, чистокровный английский сеттер! Стойка поразительная, а чутье... шох! Боже, какой нюх! Знаете, сколько я дал за Милку, когда она была еще щенком? Сто рублей! Дивная собака! Ше-ельма, Милка! Ду-ура, Милка!**

Пооди сюда, пооди сюда... собачечка, песик мой...» и дальше **«Никому тебя не отдам... красавица моя... разбойник этакий. Ведь ты любишь меня, Милка? Любишь?.. Ну, пошла вон! — крикнул вдруг поручик. — Грязными лапами прямо на мундир лезешь! Да, Кнапс, полтора ста рублей дал, за щенка! Стало быть, было за что! Одно только жаль: охотиться мне некогда! Гибнет без дела собака, талант свой зарывает... Потому-то и продаю. Купите, Кнапс! Всю жизнь будете благодарны! Ну, если у вас денег мало, то извольте, я уступлю вам половину... Берите за пятьдесят! Грабьте!»** [24]

Чехов создаёт целую группу рассказов, которую иногда называют чеховскими **«Записками охотника»**. Здесь несомненно влияние И.В. Тургенева на творчество А.П. Чехова. В рассказах **«Он понял»**, **«Егерь»**, **«Художество»**, **«Свирель»** героями, как у Тургенева, являются не мужики, привязанные к своей земле, а вольные, зачастую бездомные люди — пастухи, охотники, деревенские умельцы. Это люди свободные душой, по-своему

мудрые и даже учёные. Но, как говорит сам Чехов: «Учились эти люди не по книгам, а в поле, в лесу, на берегу реки. Учили их сами птицы, когда пели им песни, солнце, когда, заходя, оставляло после себя багровую зарю, сами деревья и травы». В мире простых людей, живущих на просторе вольной природы, находит Чехов живые силы, будущее России, материал для грядущего обновления человеческих душ.

Старый пастух Лука Бедный в рассказе «Свирель» развивает свою настоящую крестьянскую философию. Его народное чутье, основанное на знании и понимании живой природы, помогает ему понять законы экологического равновесия, нарушения которых влечет за собой непоправимые последствия: «Жалко! — вздохнул он после некоторого молчания. — И Боже, как жалко! Оно, конечно, Божья воля, не нами мир сотворён, а всё-таки, братушка, жалко. Ежели одно дерево высохнет или, скажем, одна корова падёт, и то жалость берёт, а каково, добрый человек, глядеть, коли весь мир идёт прахом? Сколько добра, Господи Иисусе!

И солнце, и небо, и леса, и реки, и твари — всё ведь это сотворено, приспособлено, друг к дружке прилажено. Всякое до дела доведено и своё место знает. И всему этому пропадать надо!». Он с жалостью и неподдельной горечью говорит о явных приметах обеднения природы: «И куда оно всё девалось? Лет двадцать назад, помню, тут и гуси были, и журавли, и утки, и тетерева — туча-тучей! Бывало, съедутся господа на охоту, так только и слышишь: пу-пу-пу! пу-пу-пу! Дупелям, бекасам да кроншпилям переводу не было, а мелкие чирята да кулики, всё равно как скворцы или, скажем, воробцы — видимо-невидимо! И куда оно всё девалось! Даже злой птицы не видать. Пошли прахом и орлы, и соколы, и филины... Меньше стало и всякого зверья. Нынче, брат, волк и лисица в диковинку, а не то что медведь или норка. А ведь прежде даже лоси были!». Обмелели и обезрыбели реки, поредели леса: «И рубят их, и горят они, и сохнут, а новое не растёт». А причину природного оскудения пастух видит в нравственной порче человека. Может, и стал народ умней, но зато и подлей.

«Нынешний барин всё превзошёл, такое знает, чего бы и знать не надо, а что толку?.. Нет у него, сердешного, ни места, ни дела, и не разберёшь, что ему надо... Так и живёт пустяком... А всё отчего? Грешим много, Бога забыли... и такое, значит, время подошло, чтобы всему конец». [25]

Об этом же самом поет и пастушеская свирель о тревожной и жалостной любви к оскудевшей природе и духовно обнищавшему человеку: «а когда самая высокая нотка свирели пронеслась протяжно в воздухе и задрожала, как голос плачущего человека... стало чрезвычайно горько и обидно на непорядок, который замечался в природе». [25]

В рассказе «**Он понял**» мужик с «козлиной бородкой», завидуя свободе птиц, или как он сам говорит: «С тоски», не смотря на запрет до Петрова дня не охотиться, все же идет на охоту. В лесу он убивает «молодого скворца» - маленькую, свободолюбивую птичку: «Скворец опускает крыло и начинает подозрительно поглядывать на стрелка. Еще секунда — и он улетит. Стрелок еще раз прицеливается и отнимает руку от курка. Курок, сверх ожидания, не опускается. Мужичонок разрывает ногтем какую-то ниточку, гнет проволочку и дает курку щелчок. Слышится щелканье, а за щелканьем выстрел. Стрелку сильно отдаёт в плечо. Видно, что он не пожалел пороха. Бросив наземь ружье, он бежит к ольхе и начинает шарить в траве. Около гнилого, заплесневелого сучка он находит кровавое пятно и пушок, а поискав еще немного, узнает в маленьком, еще горячем трупце, лежащем у самого ствола, свою жертву.

— В голову попал! — говорит он с восторгом дворняге.

Дворняга нюхает скворца и видит, что хозяин попал не в одну только голову. На груди зияет рана, перебита одна ножка, на клюве висит большая кровавая капля...». [26] Он продолжил бы свою охоту, если бы не встретил господского приказчика, который отвел его в господский дом для составления акта. В доме барина Хромой (так звали мужика) объясняет свою «болезнь»: «Никакого мне антиресу нет от этого скворца, — говорит он. — Будь их, скворцов, хоть тыща, да что с них толку? Ни продашь, ни съешь, так

только... пустяк один... А убил скворца от тоски... Тоска прижала...» [26] Барин отпускает мужика, потому как его тоже одолевает «тоска»: «Он страдает от зноя и духоты. По заплывшим, сонным глазам видно, что он только что поднялся со своей ужасно мягкой и душной перины». [26]

Во многих рассказах Чехов герои сравниваются с животными, тем самым являясь основной характеристикой персонажа. Так, в рассказе «**Папаша**» сам папаша — «толстый и круглый, как жук», мамаша — «тонкая, как голландская сельдь» [27], все это не люди, они только условно именуется людьми. У них отсутствует всякое понятие о норме поведения и морали, это люди без каких-либо человеческих понятий. Это же находит подтверждение и в рассказе «**За яблочки**»: «Если бы сей свет не был сим светом, а называл бы вещи настоящим их именем, то Трифона Семеновича звали бы не Трифоном Семеновичем, а иначе; звали бы его так, как зовут вообще лошадей да коров» [28].

Сценка в рассказе Чехова «**В вагоне**» - это иллюстрация зоологического этюда. Кондукторы, контролеры, «зайцы», старый селадон, хорошенькая барыня из породы «само собой разумеется» — это именно породы человекоподобных зверей, живущие и действующие в соответствующей обстановке: кругом тьма, храп, сопенье, пыхтенье, чавканье.

«Жиндаррр!!! Жиндаррр!!! — кричит кто-то на платформе таким голосом, каким во время оно, до потопа, кричали голодные мастодонты, ихтиозавры и плезиозавры...» [29]

В рассказе «**Который из трех?**» Чехов определяет героиню как «молодую, хорошенькую, развратную гадину» [30], а в рассказе «**Баран и барышня**» герой рассказа — «милостивый государь», характеризуется именно названием животного, данным в заглавии.

В рассказе «**Хамелеон**», кроме главного героя – хамелеона Очумелова фигурирует еще и персонаж с фамилией Хрюкин. Здесь высшего развития достигает тема утраты человеком всех тех свойств, которые ему присущи от природы и получает характер острого сатирического обобщения.

«Хамелеонство», моментальные изменения в поведении, мгновенные переходы от самодурства к холопству является наиболее важной чертой главного героя, которая под пером Чехова превращает человека, в существо, достойное одного лишь презрительного смеха. То есть в хамелеона человек превращается, теряя свои человеческие качества, становясь прислужником сильных мира сего, теряя свою независимость, делаясь холопом и притеснителем одновременно.

В рассказе «**Циник**» (кстати, первоначальное название – «Звери», то есть первоначально заглавие указывало на объект чеховской сатиры, последующее же заглавие – это намек на изображаемое автором циничное поведение и управляющего и посетителей) выявляется объект чеховского юмора с особой наглядностью. Циник Сюсин, который показывает публике зверей в зоологическом саду, находит новый способ «объяснения» обитателей зверинца, по одному ему принадлежащему способу: он с «циническим» презрением высмеивает зверей, которые и без того уже смирились с неволей и полностью утратили свои природные свойства.

«Выпусти его, — говорит он о льве, — так он опять в клетку придет. Примирился. Хо-хо-хо» [33]. К дикой кошке он обращается с аналогичной тирадой: «Ну, что мечешься, дура? Что снуешь? Ведь не выйдешь отсюда! Издохнешь, не выйдешь! Да еще привыкнешь, примиришься! Мало того, что привыкнешь, но еще нам, мучителям твоим, руки лизать будешь! Хо-хо-хо...» [33]

И так по очереди он обходит всех зверей, обезьяну называет холуйской натурой из-за того, что она ненавидя нас – все же лижет нам руки, газель, журавль, удав - никто не остается без «внимания» Циника. Последнее животное, над которым издевается Сюсин – это кроли, которого он ставит перед удавом. В этом эпизоде кролик как бы сравнивается с Сюсиным. Этот маленький беззащитный зверек «не успевает окаменеть от ужаса, как его хватают десятки рук», тем самым спасая от смерти. Сюсин же успевает испугаться разъяренной публики и спасается бегством.

И в конце рассказа: «Публика выходит из зверинца злая. Ее тошнит, как от проглоченной мухи. Но проходит день-другой, и успокоенных завсегдатаев зверинца начинает потягивать к Сюсину, как к водке или табаку. Им опять хочется его задирательного, дерущего холодом вдоль спины цинизма» [33]. То есть сначала зрители возмущались и запрещали «цинику» мучить зверей «разными этими... шутками», выходили из зверинца злые, возбужденные несправедливостью, но потом опять шли туда.

Рассказ «Тоска» - маленький по объему, но такой большой и глубокий по своему содержанию. Кажется, что в рассказе не происходит никаких событий. Извозчика Иону Потапова засыпает снегом, он ожидает своих пассажиров со своей лошадей, похожей на «копеечную пряничную лошадку». Но на самом деле Иона никого и ничего уже не ждет. Вот уже целую неделю он живет как в полусне: у него умер сын. И с этой душевной болью он остается наедине с собой, его трагедия никого не интересует: ни военного, ни празднующую молодежь, ни человека его же сословия — извозчика. После нескольких попыток излить душу посторонним людям, Иона Потапов понимает, что в горе сочувствующих нет и не будет.

Отсутствие душевности, отзывчивости, понимания - вот основная проблема общества. У Ионы "тоска громадная, не знающая границ", таковы же и безграничная черствость и равнодушие окружающих. Кому может выплакаться Иона? Только живой душе, только она способна понять горе другого. Иона нашел такого молчаливого друга — своего напарника — лошадь, старую, заезженную, уставшую от работы, которая может только дохнуть теплом своим на руки хозяина: «— Так-то, брат кобылочка... Нету Кузьмы Ионыча... Приказал долго жить... Взял и помер зря... Таперя, скажем, у тебя жеребёночек, и ты этому жеребёночку родная мать... И вдруг, скажем, этот самый жеребёночек приказал долго жить... Ведь жалко?

Лошадёнка жуёт, слушает и дышит на руки своего хозяина...

Иона увлекается и рассказывает ей всё...» [34]

В рассказе **«Живой товар»** Чехов вначале произведения описывая главную героиню создает собирательный образ из нескольких видов животных: «Правда, ее маленькое кошачье личико, с карими глазами и с вздернутым носиком, свежо и даже пикантно, ее жидкие волосы черны, как сажа, и кудрявы, маленькое тело грациозно, подвижно и правильно, как тело электрического угря...» [35] Таким образом, перед читателем возникает некий образ рыбы-кошки... Но к концу произведения образ кошки постепенно пропадает и она, к сожалению, становится похожа на тюленя: «Ее личико начинает терять кошачий образ и, увы! приближается к тюленьему», то есть больше становится похожа на рыбу [35].

Итак, рассмотрев ранние рассказы Чехова можно сделать вывод, что он достаточно часто обращался к образам животного мира. Не смотря на лаконичность произведений, природа и в частности образы животных и птиц описаны достаточно подробно с заострением внимания на каждой мелочи. Данный прием используется Чеховым для того, «чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина». То есть ранние рассказы А.П. Чехова «легки», «прозрачны» и незамысловаты; тема и проблема всегда «лежат на поверхности» произведения. Образы животного мира, практически, не несут дополнительного значения, они лишь служат фоном к пейзажу, к таким произведениям относятся - **«Агафья»** 1886 г., **«Степь»** 1888г., **«Верочка»** 1887г., **«Свирель»** 1887г. и др. либо это сравнение человека с животным по внешнему виду или по характеру, например, **«Хамелеон»**, **«Баран и барышня»**, **«Который из трех»**.

2.2. Проза 90 годов

В 90-е годы на смену юмористическим рассказам приходят рассказы и повести, сюжеты которых Чехов зачастую берет из жизни. В это время он много путешествует и все увиденное и услышанное за время путешествия фиксирует у себя в дневнике, что впоследствии служит сюжетами его рассказов этого творческого периода. В этих произведениях образы животных и птиц встречаются реже, но, в то же время, они более значимы, более содержательны. Можно сказать, что использование образов животного мира Чеховым становится все более символичным, они приобретают дополнительные значения.

Так в знаменитом рассказе Чехова «Палата №6» мы видим сравнение человека с животным, у которого есть только пол, других опознавательных признаков Чехов не дает (то есть, ни какой породы это животное, ни сколько ему лет, ни как его зовут) : «...оплывший жиром, почти круглый мужик с тупым, совершенно бессмысленным лицом. Это - неподвижное, обжорливое и нечистоплотное животное, давно уже потерявшее способность мыслить и чувствовать. От него постоянно идет острый, удушливый смрад... Никита, убирающий за ним, бьет его страшно, со всего размаха, не щадя своих кулаков; и страшно тут не то, что его бьют, - к этому можно привыкнуть, - а то, что это отупевшее животное не отвечает на побои ни звуком, ни движением, ни выражением глаз, а только слегка покачивается, как тяжелая бочка» [19]. Андрея Ефимыча, доктора психиатрической больницы, один из пациентов, Иван Дмитриевич, в гневе назвал гадиной: «Доктор пришел! - крикнул он и захохотал. - Наконец-то! Господа, поздравляю, доктор удостоивает нас своим визитом! Проклятая гадина! - взвизгнул он и в исступлении, какого никогда еще не видели в палате, топнул ногой. - Убить эту гадину!» [19] В этом крике мы видим боль и справедливый гнев не только одного, пусть даже и психически больного

человека, при этом называя себя «козлом отпущения». Но это и крик народа русского, веками терпевшего всевозможную нужду и несправедливость: «Да, болен. Но ведь десятки, сотни сумасшедших гуляют на свободе, потому что ваше невежество но способно отличить их от здоровых. Почему же я и вот эти несчастные должны сидеть тут за всех, как козлы отпущения? Вы, фельдшер, смотритель и вся ваша больничная сволочь в нравственном отношении неизмеримо ниже каждого из нас, почему же мы сидим, а вы нет?» [19] Заканчивается рассказ смертью доктора в той самой больнице, директором которой он был еще некоторое время назад. Здесь также мы видим изображение животных – стадо оленей, о которых еще накануне читал Андрей Ефимыч, пронеслось в его воображении как его уходящая жизнь: «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... Потом все исчезло, и Андрей Ефимыч забылся навеки» [19].

В рассказе «**Крыжовник**» жители усадьбы, как и некоторые домашние животные, похожи на свиней: «Везде канавы, заборы, изгороди, понасажены рядами елки, — и не знаешь, как проехать во двор, куда поставить лошадь. Иду к дому, а навстречу мне рыжая собака, толстая, похожая на свинью. Хочется ей лаять, да лень. Вышла из кухни кухарка, голоногая, толстая, тоже похожая на свинью, и сказала, что барин отдыхает после обеда. Вхожу к брату, он сидит в постели, колени покрыты одеялом; постарел, располнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянутся вперед, — того и гляди, хрюкнет в одеяло» [36]. Налицо – излюбленный Гоголем зооморфизм, так ярко проявившийся в прозе и драматургии писателя.

В повести «**Скучная история**» главный герой сравнивает себя с верблюдом из-за своего трудолюбия и выносливости: «Я трудолюбив и

вынослив, как верблюд, а это важно...» [18] Своего прозектора Петра Игнатьевича Николай Степанович называет «ломовым конем»: «в остальном же прочем - это ломовой конь, или, как иначе говорят, ученый тупица. Характерные черты ломового коня, отличающие его от таланта, таковы: кругозор его тесен и резко ограничен специальностью; вне своей специальности он наивен, как ребенок» [18]. Жениха своей дочери Николай Степанович называет курицей, хотя прекрасно понимает, что эта курица оказывается умнее его, профессора – орла: «И досаднее всего, что курица Гнеккер оказывается гораздо умнее орла-профессора. Зная, что жена и дочь на его стороне, он держится такой тактики: отвечает на мои колкости снисходительным молчанием (спятил, мол, старик - что с ним разговаривать?) или же добродушно подшучивает надо мной» [18].

Интересна аналогия с Воробьиной ночью в душе главного героя, как он сам об этом говорит: «Бывают страшные ночи с громом, молнией, дождем и ветром, которые в народе называются воробьиными. Одна точно такая же воробьиная ночь была и в моей личной жизни...» [18] Далее он повествует, что случилось с его родными, но это не затрагивает его так сильно, как ощущение своей близкой смерти, это подтверждается и такими деталями как вой собаки и крик совы, которые также символизируют близкую смерть: «Как нарочно, в нашем дворе раздается вдруг собачий вой, сначала тихий и нерешительный, потом громкий, в два голоса. Я никогда не придавал значения таким приметам, как вой собак или крик сов, но теперь сердце мое мучительно сжимается» и далее: «Когда в человеке нет того, что выше и сильнее всех внешних влияний, то, право, достаточно для него хорошего насморка, чтобы потерять равновесие и начать видеть в каждой птице сову, в каждом звуке слышать собачий вой» [18]. Все это говорит о том, что жизненный путь этого человека заканчивается и он прекрасно это понимает.

В повести «**В овраге**» в описании свадьбы Анисима и Липы присутствует антитеза в описании живой природы. Здесь как противопоставление выступают образы птиц: потревоженных грачей (то есть как символ носит

негативный характер, не сулит ничего хорошего) и в то же время поющие скворцы, которые символизируют свободу, жизнь, весну: «В вербах шумели грачи, потревоженные этой ездой, и, надсаживаясь, не умолкая, пели скворцы, как будто радуясь, что у Цыбукиных свадьба» [21]. И вот в семье Цыбукиных две невестки, обе умницы и красавицы. Читатель не видит субъективного мнения Чехова в характеристике героев, он не описывает внутренний мир героев, читатель сам должен сделать выводы по описанию действий героев. Так описывая Аксинью, Чехов сравнивает ее сначала со змеей: «И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное; зеленая, с желтой грудью, с улыбкой, она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову», а затем с красивым, гордым животным: «...при волшебном свете луны какое это было красивое, какое гордое животное!» [21] Липа же предстает перед читателем в образе женщины-жаворонка, которая поет свою простую и добрую песенку всему миру: «Босая, в старой, поношенной юбке, засучив рукава до плеч, она мыла в сенях лестницу и пела тонким серебристым голосом, а когда выносила большую лохань с помоями и глядела на солнце со своей детской улыбкой, то было похоже, что это тоже жаворонок» [21]. Этим поющим жаворонком она остается до конца произведения: «Впереди всех шла Липа и пела тонким голосом, и заливалась, глядя вверх на небо, точно торжествуя и восхищаясь, что день, слава богу, кончился и можно отдохнуть» [21].

Живописна и сказочна картина возвращения Липы из больницы с мертвым тельцем своего сына, здесь природа оживает, она начинает говорить с Липой: «Солнце легло спать и укрылось багряной золотой парчой, и длинные облака, красные и лиловые, сторожили его покой, протянувшись по небу. Где-то далеко, неизвестно где, кричала выпь, точно корова, запертая в сарае, заунывно и глухо. Крик этой таинственной птицы слышали каждую весну, но не знали, какая она и где живет. Наверху в больнице, у самого пруда в кустах, за поселком и кругом в поле заливались соловьи. Чьи-то года считала

кукушка и всё сбивалась со счета, и опять начинала. В пруде сердито, надрываясь, перекликались лягушки, и даже можно было разобрать слова: «И ты такова! И ты такова!» Какой был шум! Казалось, что все эти твари кричали и пели нарочно, чтобы никто не спал в этот весенний вечер, чтобы все, даже сердитые лягушки, дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь жизнь дается только один раз!» [21]

В повести «**Черный монах**» в самом начале произведения мы видим образы львов в архитектурном ансамбле строения, но у которых облупилась штукатурка. Лев символизирует власть и силу и это находит подтверждение в характере хозяина дома. В тоже время чехов показывает, что на этом символе власти облупилась штукатурка: «Дом у Песоцкого был громадный, с колоннами, со львами, на которых облупилась штукатурка, и с фрачным лакеем у подъезда» [20]. То есть Чехов хочет показать читателю, что не только львы, но и сам дом, сад и хозяин скоро постареют и придут в «негодность». Песоцкий очень любит свой сад, он искренне предан своему делу и не терпит пренебрежительного отношения к делу всей его жизни. Поэтому он очень расстраивается, когда обнаруживает лошадь привязанную к стволу яблони: «Кто это привязал лошадь к яблоне? — слышался его отчаянный, душу раздирающий крик» [20]. перед читателем возникает образ животного предназначенного для помощи человеку, но в данном случае это не только пренебрежение к Песоцкому со стороны работников сада, но и большой вред саду. Образы стадных животных возникают перед читателем, когда Черный монах беседует с Ковриным: «Повышенное настроение, возбуждение, экстаз — все то, что отличает пророков, поэтов, мучеников за идею от обыкновенных людей, противно животной стороне человека, то есть его физическому здоровью. Повторяю: если хочешь быть здоров и нормален, иди в стадо» [20].

Рассмотрев произведения этого периода творчества Чехова (1890-1900 гг.) можно сделать вывод, что самостоятельные (так сказать, природные, зоологические) образы животных и птиц встречаются реже, теперь они носят

в произведениях более символический характер, то есть приобретают дополнительный смысл. В этот период Чехов от юмористических рассказов переходит к произведениям серьёзным и более «глубоким» по своему внутреннему содержанию. Он уже не смеется над человеческими пороками – он глубоко грустит над проблемами общечеловеческого значения. Образы животных и птиц составляют ведущие мотивы, становятся предвестниками каких-либо важных и значительных изменений и событий, в них угадывается определённая символика.

2.3. Драматургия А.П.Чехова

Пьеса «**Иванов**» – одна из ранних пьес, написанная в период 80-х гг. В ней хоть и возникает образ птицы, но символика здесь только намечается и в конечном счете не реализуется в полной мере. В этом произведении значимым образом (в каком-то смысле символическим) является сова. Доктором Львовым вводится в произведение мотив дома Иванова как «совиного гнезда»: «Львов: Вы удивляетесь. (Садится рядом.) Нет, я. я удивляюсь, удивляюсь вам! Ну, объясните, растолкуйте мне, как это вы, умная, честная, почти святая, позволили так нагло обмануть себя и затащить вас в это **совиное гнездо**? Зачем вы здесь? Что общего у вас с этим холодным, бездушным...». Чуть раньше, в разговоре Анна Петровна жалуется на крик совы: «Анна Петровна (покойно). Опять кричит.

Шабельский. Кто кричит?

Анна Петровна. **Сова**. Каждый вечер кричит».

Крик совы это то, что сопровождает Анну Петровну на протяжении всей пьесы: «Теперь он едет к Лебедевым, чтобы развлечься с другими женщинами, а я... сижу в саду и слушаю, как сова кричит...». Другие персонажи пьесы стараются не воспринимать этот крик всерьез, а Шабельский даже пытается смягчить крик совы, предвещающий беду: «Хуже того, что есть, не может быть». [37]

В этом произведении А.П. Чехова образ-символ совы еще не ассоциируется с каким-либо конкретным персонажем.

Но настойчивое повторение образа совы в пьесе и заострение на нём внимания позволяют говорить об основной его функции - создание атмосферы беспокойства и какой-то печальной предопределенности.

В позднем творчестве А.П. Чехова раскрывается весь его талант. Исчезают короткие юмористические рассказы. Появляются произведения более крупной формы – пьесы, в которых рассматриваются глобальные, общечеловеческие проблемы. Чехов еще глубже начинает исследовать

психологию бедных и несчастливых людей, осознающих (или неосознающих) стремительное течение времени, уносящее с собой всё лучшее и дорогое.

Впервые в драматургии А.П. Чехова птица становится самостоятельным образом в пьесе «**Чайка**». Заглавный символ здесь объединяет всех героев пьесы. В. Гульченко отмечает, что «Птица как символ высокого человеческого духа известна во все времена эпохи мирового искусства, но для запредельных состояний, помещаемых художественным воображением Треплева за финалом всемирной истории, эта роль должна быть отведена именно чайке. Это единственная птица, само название которой производно от глагола душевного движения чаять» [5].

Основное значение глагола «чаять» – «надеяться, думать, полагать». Все герои пьесы на что-то надеются, чего-то хотят. Но никто из них не достигает желаемого по собственной вине. Исходя из этого, В. Гульченко высказывает мысль, что в произведении не одна, а семь чаек, по числу основных действующих лиц в произведении. «Вот она — великолепная эта семерка: Чайка–Нина, Чайка–Треплев, Чайка–Аркадина, Чайка–Тригорин, Чайка–Маша, Чайка–Дорн, Чайка–Сорин. Все они и каждый из них — в той или иной мере соотносятся с чеховской Чайкой. Все они и каждый из них в той или иной мере повторяют жизненный путь самого пожилого героя этой пьесы — Сорина, по его собственному определению, “человека, который хотел”. Все они и каждый из них в той или иной мере — хотели, но никто так и не добился желаемого по собственной, заметим, вине», - писал В. Гульченко [5]. Продолжая развивать свою мысль, В. Гульченко пишет: «На место восьмой Чайки могло бы претендовать, в конце концов, ее чучело, предъявленное Шамраевым в конце пьесы Тригорину, однако ж нет: в чучеле убитой Треплевым птицы как раз меньше всего Чайки (в символическом, разумеется, значении слова). Труп птицы плохо отождествляется с самой птицей, олицетворяющей прежде всего движение, полет, устремленность к неким дальним высям. В тело летящей птицы, как известно, поселяются

души умерших людей, что есть знак преодоления, отчуждения смерти, перехода из земного бытия в другое, вечностное, инобытие — в царство Мировой души. Итак, чучело чайки уже не воспринимается символом, а становится всего лишь экспонатом домашнего зоологического музея. Подмена символа на его муляж осуществляется стремительно [5]:

Ш а м р а е в (подводит Тригорина к шкапу). Вот вещь, о которой я вам давеча говорил... (Достает из шкапа чучело чайки.) Ваш заказ.

Т р и г о р и н (глядя на чайку). Не помню. (Подумав.) Не помню!» [38]

С самого начала пьесы Чехов сам обозначает как чайку Нину Заречную. Появляясь впервые, она говорит Треплеву: «...меня тянет сюда к озеру, как чайку ...мое сердце полно воли...» [38] Даже свои письма Нина подписывает «Чайка». Позже, во втором действии, к ногам Нины Треплев кладет случайно убитую им чайку. Здесь чайка начинает символизировать ее стремления и надежды, равнодушно разрушенные Тригориним. Здесь интересен прием Чехова: Тригорин очень точно воплощает в реальность собственный «сюжет для небольшого рассказа» - «...на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку» [38]. «Человеком» в данном сюжете окажется сам же Тригорин. Умудренный житейским и писательским опытом, он заранее предположил дальнейший ход событий и, по сути, предупредил Нину об опасности сближения с ним. Именно Нина напрямую обозначает символическую природу этого образа в произведении: «В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь все непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю...» [38]

Не случайно эти два слова «убить» и «чайка» в конце пьесы еще раз встречаются именно в монологе Нины:

«Нина. Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить. (Склоняется к столу.) Я так утомилась! Отдохнуть бы... отдохнуть! (Поднимает голову.) Я – чайка...» [38]

То есть, это еще раз подчеркивает безосновательность одной из концепций этого образа, о которой говорит З.С. Паперный: «На смену концепции подстреленной чайки выдвигалась другая: Нина – героиня торжествующая. Только она и есть подлинная чайка – не подстреленная, не погибшая, но продолжающая свой смелый, победный полет» [12].

Образ-символ чайки становится «своим», особенно значительным и для Константина Треплева. Во втором действии он кладет у ног Нины чайку, которую «имел подлость убить». При этом он тоже ассоциирует себя с чайкой: «Скоро таким же образом я убью самого себя» [38]. В данном случае параллель героя и образа усиливается за счет того, что именно Треплев убивает себя и чайку. В. Гульченко пишет, что «Убитая Чайка — это остановленный полет, это отказ движению в праве быть, осуществляться» [5]. Гибель Треплева – это именно «остановленный полет». И в этом смысле он даже в больше мере воплощает этот символический подтекст образа, потому что сценическая жизнь других героев не обрывается, у них есть будущее. Нина приглашает Треплева на свои будущие спектакли: «Когда я стану большою актрисой, приезжайте взглянуть на меня» [38]. Тригорин торопится окончить повесть и «еще обещал дать что-нибудь в сборник».

Паперный З.С. отмечает, что «образ-символ чайки, переливающийся разными значениями, по-разному живет в душе Треплева и Нины, то соединяя, то разъединяя их» [12].

Образ-мотив чайки содержит заряд всеобъемлющего лиризма – трагически-напряженного и философски-глубокого. Под воздействием его силового поля, по замечанию Л.А. Иезуитовой, «одни персонажи становятся «крылатым», «музыкальными», другие – «бескрылыми», «прозаическими» [5]. З.С. Паперный особо подчеркивает, что «символический образ чайки, давший пьесе название, вбирает – в особом преломлении – темы искусства и

любви, пересекающиеся в отношениях героев, – важнейшие мотивы пьесы» [12].

В пьесе присутствует также изображение собак, воющих и лающих на луну: «Сорин (Маше). Марья Ильинична, будьте так добры, попросите вашего папашу, чтобы он распорядился отвязать собаку, а то она воет. Сестра опять всю ночь не спала»[38].

Сорин говорит о собаке два раза, до и после спектакля, что тоже имеет свой символический смысл. Вообще, собака, лающая на звезды или луну, символизирует завистливых людей, которые попусту злословят, не будучи способными иными способами привлечь внимание окружающих. Не случайно этот образ появляется, когда Треплев начинает рассказывать о нраве своей матери. «Треплев. <...> Она уже и против меня, и против спектакля, и против моей пьесы, потому что ее беллетристу может понравиться Заречная. Она не знает моей пьесы, но уже ненавидит ее. <...> Психологический курьез — моя мать. Бесспорно талантлива, умна, <...> но попробуй похвалить при ней Дузе! Ого-го! Нужно хвалить только ее одну, нужно писать о ней, кричать, восторгаться ее необыкновенною игрой в «*La dame aux camélias*» или в “Чад жизни”» [38]. В этом отрывке Аркадина предстает перед нами завистливой, самовлюбленной, опьяненной славой актрисой, не допускающей даже мысли о том, что кто-то может быть лучше нее. Чтобы доказать свое превосходство, она готова злословить, не обращая внимания на тех, кого может обидеть. И символ воющей собаки подчеркивает эту черту ее характера.

И второй раз о воющей собаке упоминается после спектакля, который был прерван из-за насмешек Аркадиной: «Сорин. Я слышу, опять воет собака. (Шамраеву.) Будьте добры, Илья Афанасьевич, прикажите отвязать ее» [38].

Два упоминания собаки окаймляют сюжет театра в пьесе. И именно в этом отрывке Аркадина изображена завистницей. Далее в пьесе эта черта ее характера не проявляется. Потом будет вздорность, собственничество, безразличие, но не зависть.

Птицы в драматургии Чехова неизменно связываются с течением жизни. Если в «Иванове» сова становится предвестником смерти героини, то в произведениях («Чайка», «Три сестры») образ птицы – сложный и многогранный. Прежде всего, он связан с мечтами и надеждами героев, которые не сбываются. Но если в «Чайке» эволюция образа приводит к поиску новых путей (и смерть как один из них), то в «Трех сестрах» символика птицы носит мотив предопределенности жизни.

В пьесе А.П. Чехова «Три сестры» образ птицы также проходит сквозь все произведение.

Паперный З.С. пишет: «Образы трех сестер, порывающихся тронуться с места, то уподобляются птицам, то, наоборот, противоречиво с этими образами сталкиваются» [12].

Впервые в пьесе образ птицы появляется в первом действии в диалоге Ирины с Чебутыкиным:

«Ирина. Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы. Отчего это? Отчего?

Чебутыкин. Птица моя белая» [39].

В этом контексте птица связывается с надеждой, с чистотой, стремлением вперед.

Во второй раз образ птиц встречается во втором действии в диалоге о смысле жизни Тузенбаха и Маши:

«Тузенбах. ...Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда. Они летят и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели.

Маша. Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе» [39].

Здесь уже появляются дополнительные смысловые оттенки, образ птицы постепенно усложняется. В данном контексте полет птиц связывается с ходом самой жизни, не подверженным никаким изменениям, вмешательствам со стороны людей, с неумолимым течением времени, которое не остановить, не изменить и не понять.

В четвертом действии в монологе Маши наблюдается та же трактовка этого образа: «А уже летят перелетные птицы. (Глядит вверх.) Лебеди, или гуси. Милые мои, счастливые мои» [39]. В этом же четвертом действии Чебутыкин жалуется: «Остался я позади, точно перелетная птица, которая состарилась, не может лететь. Летите, мои милые, летите с богом!» [39] Этот контраст улетающих птиц и остающихся подчеркивает невозможность героев, прикованных к своему месту, изменить ситуацию.

Здесь перелетные птицы связываются еще с уезжающими офицерами, погасшими надеждами, осознанием несбыточности мечты.

З.С. Паперный также сравнивает с птицей Ирину, младшую из сестер. В первом действии полная надежд, с открытым и радостным взглядом на жизнь, “птица белая”, как называет ее Чебутыкин, к четвертому действию уже уставшая, потерявшая мечту, смирившаяся с настоящим.

Подводя итог, можно сказать, что в пьесах раскрывается весь литературный гений А.П. Чехова. Впервые в драматургии А.П. Чехова птица становится самостоятельным образом. Так в пьесе «Чайка» заглавный символ объединяет всех героев, так как все герои пьесы на что-то надеются, чего-то хотят, но желаемого никто из них не достигает по собственной вине. Птицы в драматургии Чехова неизменно связываются с течением жизни. Если в «Иванове» сова становится предвестником смерти героини, то в произведениях («Чайка», «Три сестры») образ птицы – сложный и многогранный. Прежде всего, он связан с мечтами и надеждами героев, которые не сбываются. Но если в «Чайке» эволюция образа приводит к поиску новых путей (и смерть как один из них), то в «Трех сестрах» символика птицы носит мотив предопределенности жизни.

Заключение

Целью нашей дипломной работы было комплексное исследование произведений А.П. Чехова и выявление образов животного мира.

Бесспорно, Антон Павлович Чехов был великим русским писателем-новеллистом и драматургом. Творческое наследие А.П. Чехова вошло в сокровищницу мировой художественной литературы, а постановки его пьес (в том числе написанных в последние годы жизни «Трёх сестёр» и «Вишнёвого сада») по сей день осуществляются на сценах как российских, так и зарубежных театров и пользуются большим успехом.

Исследуя произведения Чехова, мы увидели, что образы животного мира занимали отнюдь не последнее место в его творчестве. Чехова-художника животный мир привлекает своей гармоничностью, познание и открытие которой для человека может способствовать духовному пробуждению. В его творческой лаборатории достаточно большое количество произведений, где изображение животных и птиц приобретает одно из ключевых значений.

Все произведения Чехова можно разделить на два творческих периода:

1. Произведения, написанные в 70-80 годах (раннее творчество);
2. Произведения, написанные в 90 годах (позднее творчество).

К раннему творчеству А.П. Чехова относятся юмористические рассказы, в которых писатель высмеивает человеческие пороки либо описывает жизнь простых людей, из чувства, мечты и желания. В юморесках образы животных и птиц зачастую выступают в качестве сравнения, то есть люди сравниваются с животными по характеру либо по каким-то внешним данным («Хамелеон», «Который из трех», «Баран и барышня»). В других произведениях Чехов «очеловечивает» животных, показывая то, насколько животные могут быть человечны и, напротив, как бесчеловечны могут быть люди («Циник»). Еще одна группа произведений этого периода – это рассказы, в которых образы животного мира выступают как часть пейзажа. К этому же периоду

относится и пьеса «Иванов», в которой мы также видим образы животного мира, но символика этих образов здесь только намечается.

Ко второму периоду творчества А.П. Чехова относятся рассказы, повести и пьесы, в которых писатель затрагивает проблемы общечеловеческого значения. Здесь образы животных и птиц встречаются реже, но эти образы весьма колоритны и очень выразительны. Образы животных и птиц составляют ведущие мотивы (иногда, например, являясь предвестниками каких-либо изменений и событий), иногда их значение расширяется до символического обобщения. Птицы в драматургии Чехова неизменно связываются с течением жизни – её краткостью, лёгкостью, стремительностью.

Как нам кажется, именно в пьесах раскрывается литературный гений А.П. Чехова-психолога.

Впервые в драматургии А.П. Чехова птица становится самостоятельным образом. Так в пьесе «Чайка» заглавный символ объединяет всех героев, так как все герои пьесы на что-то надеются, чего-то хотят, но желаемого никто из них не достигает (весьма часто - по собственной вине).

Таким образом, изучение творческой лаборатории Чехова-анималиста может оказаться весьма полезным при анализе поэтики Чехова. Чеховские аналогии (в том числе связанные с образами животных и птиц) следует изучать комплексно (в художественных произведениях, «Письмах» и «Записных книжках»). Думается, что выбранная для исследования тема, далеко не исчерпана и обещает при дальнейшей разработке множество интересных открытий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бобков, К.В.* Символ и духовный опыт православия. [Текст]: / К.В. Бобков, Е.В. Шевцов. Символ и духовный опыт православия. М., ТОО "ИЗАН", 1996. - 312 с. С 168.
2. *Бунин, И.А.* Легкое дыхание. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://lib.ru/BUNIN/dyhanie.txt>, дата обращения – 18.02.2014.
3. *Виноградов, В.В.* О языке художественной литературы. [Текст]: / В.В. Виноградов. - М. : Гослитиздат, 1959. - 655 с. С 272-305.
4. *Гаспаров, Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. [Текст]: / Б.М. Гаспаров. Сборник статей, история русской литературы. - М.: Наука. Восточная литература, 1994. – 304 с. С 154-180.
5. *Гульченко, В.* Сколько чаек в чеховской «Чайке»? [Электронный ресурс] – режим доступа <http://magazines.russ.ru/neva/2009/12/gu11.html>, дата обращения 15.04.2014.
6. *Дунаев, М.М.* Вера в горниле Сомнений. Православие и русская литература в XVII-XX вв. [Текст]: Учебное пособие «Православие и русская литература» / М.М. Дунаев; Изд. Сергиев Посад 2009г. – 511 с. С. 89-90.
7. *Иванов, Вяч.И.* Две стихии в современном символизме. [Текст]: / Вяч. И. Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1974. Т. 2. – 843 с. С 536-587.
8. *Лихачев, Д.С.* Литературный этикет. [Текст]: / Д.С. Виноградов. Поэтика древнерусской литературы. — Л.: Наука, 1967. — 372 с. С 15.
9. *Миронюк, Л.Ф.* Чехов глазами зооморфиста. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://arckehov.ru> "АРСкехов.ru: Антон Павлович Чехов", дата обращения – 18.02.2014.

10. Мотив. [Электронный ресурс] - Теория литературы. – режим доступа http://c3.ru/book1100_101.shtml, дата обращения – 18.02.2014.
11. Мясников А. Образ / Словарь литературоведческих терминов// А. Мясников; М., 1974. С. 241-248.
12. Паперный, З.С. Я напишу что-нибудь странное. [Текст]: / З.С. Паперный. Записные книжки Чехова. М.: Сов. писатель, 1976. — 391 с. С 276-300.
13. Переписка А. П. Чехова и Ал. П. Чехова. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/pi1/pi1-2412.htm>, дата обращения 15.04.2014.
14. Путилов, Б.Н. Веселовский и проблемы фольклорного мотива. [Текст]: / Б.Н. Путилов. Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. СПб., 1992. - 301 с. С. 84.
15. Ремнёва, М.Л. Теория литературы: Анализ художественного произведения [Электронный ресурс] – режим доступа <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/library.php> - дата обращения 18.02.2014.
16. Хализев, В.Е. Теория литературы. [Текст]: / В.Е. Хализев. Учебник.— 3-е изд., испр. и доп.— М.: Высш. шк., 2002.— 437 с. С 241-283.
17. Чехов, А.П. Степь. [Текст]: / А.П. Чехов. Дуэль. Повести. – Барнаул: Алт. Кн. Изд., 1984. – 584 с. С 3-111.
18. Чехов, А.П. Скучная история. [Текст]: / А.П. Чехов. Дуэль. Повести. – Барнаул: Алт. Кн. Изд., 1984. – 584 с. С 112-181.
19. Чехов, А.П. Палата №6. [Текст]: / А.П. Чехов. Дуэль. Повести. – Барнаул: Алт. Кн. Изд., 1984. – 584 с. С. 302-364.
20. Чехов, А.П. Черный монах. [Текст]: / А.П. Чехов. Дуэль. Повести. – Барнаул: Алт. Кн. Изд., 1984. – 584 с. С 364-401.
21. Чехов, А.П. В овраге. [Текст]: / А.П. Чехов. Дуэль. Повести. – Барнаул: Алт. Кн. Изд., 1984. – 584 с. С 541-584.

22. *Чехов, А.П.* Бабы. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/1541/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
23. *Чехов, А.П.* Верочка. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/1361/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
24. *Чехов, А.П.* Дорогая собака. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/1134/index.html>, дата обращения 15.04.02014.
25. *Чехов, А.П.* Свирель. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/1548/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
26. *Чехов, А.П.* Он понял. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/sp2/sp2-167-.htm>, дата обращения 15.04.2014.
27. *Чехов, А.П.* Папаша. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/36/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
28. *Чехов, А.П.* За яблочки. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/39/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
29. *Чехов, А.П.* В вагоне. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/46/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
30. *Чехов, А.П.* Который из трех. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/83/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
31. *Чехов, А.П.* Баран и барышня. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/sp2/sp2-060-.htm>, дата обращения 15.04.2014.
32. *Чехов, А.П.* Хамелеон. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/463/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
33. *Чехов, А.П.* Циник. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/sp4/sp4-167-.htm>, дата обращения 15.04.2014.
34. *Чехов, А.П.* Тоска. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/981/index.html>, дата обращения 15.04.2014.

35. *Чехов, А.П.* Живой товар. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/87/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
36. *Чехов, А.П.* Крыжовник. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/460/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
37. *Чехов, А.П.* Иванов. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/964/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
38. *Чехов, А.П.* Чайка. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/971/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
39. *Чехов, А.П.* Три сестры. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/973/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
40. *Чехов, А.П.* Супруга. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/1071/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
41. *Чехов, А.П.* Агафья. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/1367/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
42. *Чехов, А.П.* Знакомый мужчина. [электронный ресурс] – режим доступа- <http://www.ilibrary.ru/text/1367/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
43. *Чехов, А.П.* Тайный советник. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/sp5/sp5-126-.htm>, дата обращения 15.04.2014.
44. *Чехов, А.П.* Ариадна. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/1190/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
45. *Чехов, А.П.* Дама с собачкой. [Электронный ресурс] – режим доступа - <http://www.ilibrary.ru/text/976/index.html>, дата обращения 15.04.2014.
46. *Эпштейн, М.Н.* Мир животных и самосознание человека. [Текст]: / М.Н. Эпштейн. "Природа, мир, тайник вселенной..." Система пейзажных образов в русской поэзии. - М., Высшая школа, 1990. - 304 с. С 21-112.