

YEREKIN, A.M., YERMAGANBETOVA, A.ZH, KHAMZINA, K.B.
PROBLEMS OF PATRIOTIC EDUCATION OF MODERN YOUTH

In the article features of formation of patriotic education of modern youth are considered basing on political views of figures of Alash-Orda, and also it is shown that at the heart of ideology of Alashian-intelligency there were questions of national, but not social liberation of the Kazakh people.

Keywords: *modernization, patriotism, «Alash» idea, national patriotism, national spirit, the consignment «Alash».*

УДК 82.0

Жаркова, В.И.,
*кандидат филологических наук, доцент
Костанайского государственного
педагогического института,
г. Костанай, Казахстан*
Ахатова, А.М.,
*учитель русского языка и литературы,
ГУ «Славянская средняя школа»,
Карабалыкский район, Казахстан*

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»

Аннотация

В статье рассматривается художественное пространство в пьесе Чехова «Чайка», раскрывается понятие художественного пространства, его основные виды. Обращается внимание на степень разработанности темы в историко-литературной науке. Утверждается, что пространство в драматургии великого классика строится с учетом мифопоэтической традиции, имеющей устойчивое структурное оформление.

Ключевые слова: *художественное пространство, мифопоэтическая традиция, ирреальное пространство, реальное пространство, структура, мотив.*

1. Введение.

Понятие художественного пространства существенно значимо для филологического анализа художественного текста, так как оно является одним из основных принципов организации литературного произведения. Художественное пространство – пространственные границы, создаваемые автором в художественном произведении; воссоздание места, где происходит действие; важнейшая композиционная составляющая.

Категория художественного пространства делится на два основных типа: реального художественного пространства и ирреального пространства. Реальное пространство описывает существующий или когда-то существовавший мир действительности. Исследователи И.Р. Гальперин и З.Я. Тураева выделяют

- 1) *объективно представленный мир*, когда говорящий (рассказчик, «образ автора») повествует от 3-го лица;
- 2) *субъективный мир*, когда говорящий выступает от 1-го лица с включением образных пространственных измерений.

Ирреальное пространство направлено на описание несуществующих миров, созданных в воображении художника. Оно не может быть полностью вымышленным и закономерно включает в себя предметы и понятия реального мира, подчас изменённые авторской фантазией до неузнаваемости.

Изучение художественного пространства в пьесе «Чайка» А.П. Чехова обусловлено следующим: в связи с наблюдающимися в последнее время усложнением поэтики литературного текста, использованием нетрадиционных форм художественного пространства, перед теорией литературы встаёт задача глубокого изучения сущности данного феномена, в том числе на материале произведений, принадлежащих перу лучших мастеров драматургии. Одним из таких произведений является пьеса А.П. Чехова «Чайка».

Для достижения результатов исследования необходимо решить нижеперечисленные задачи:

– проанализировать особенности предметной среды, заполняющей художественное пространство пьесы, иными словами, особенности пейзажа и интерьера и их роли в образной системе данного произведения;

– рассмотреть особенности использования пространственных символов и их роль в пьесе «Чайка».

Б. Зингерман под художественным пространством понимает, прежде всего, место действия: «Пространство в пьесах Чехова – это, во-первых, место действия, обозначенное скупыми ремарками автора, а во-вторых, место действия, которое зритель не видит на театральных подмостках, но которое не один раз упоминается, а то и описывается действующими лицами...» [3]. Таким образом, в структуре художественного пространства исследователь выделяет сценическое и закулисное (внесценическое) пространство.

Учёный отмечает и специфическую черту пространства в чеховской драматургии. При чёткой ориентированности структуры пространства на центральные топосы – это усадьба, усадебный дом и сад (парк) – оно стремится к расширению: «В его пьесах, происходящих в дворянском особняке и парковом пространстве, тяготеющем к особняку, место действия гораздо шире того, что показано на сцене» [3]. Характеризуя своеобразие пространственного построения в «Чайке», Б. Зингерман выявляет момент, характерный и для других пьес: «По ходу действия сценическое пространство расширяется, открывая зрителю ближние и дальние дали...» [3].

М.О. Горячева определяет принципы пространственной характеристики персонажей. Анализируя пространство героев в ряде произведений, исследователь показывает, что «локальный ареал – место бытования ... героя заурядного, недалёкого, не обременённого интеллектуальным багажом», а натурам «духовно богатым, талантливым, глубоким», как Треплев в «Чайке» или Астров в «Дяде Ване», «соответствует ... большой пространственный мир» [2].

2. Материалы и методы.

В процессе работы были использованы методы: метод комплексного анализа текста, сравнительно-исторический, метод анализа и синтеза.

В данной пьесе существуют такие образы пространства, как дом, сад, озеро, река и театр.

Дом находится в кругу естественных, «извечных» интересов человека, это важнейшее культурное понятие в человеческом сознании. Оно издревле воплощает особую форму познания действительности.

В чеховских шедеврах основные события происходят в усадебном доме. Именно он способствует во многом созданию внутреннего драматизма пьесы. Дом, как правило, находился в центре «дворянского гнезда» и характеризовался определённым укладом жизни, традициями, особым пространством. Дом – это своё пространство для человека, обжитой и привычный мир. Таким он является и для героев чеховских пьес. Но одновременно дом принимает и хтонический смысл, поскольку он изображён в моменты драматического перелома в жизни людей.

В пьесах Чехова наблюдается устойчивая связь дома с мотивом смерти. В «Чайке» дом Нины ассоциируется с образом её покойной матери. У себя в доме застрелился Треплев.

Хтонизация образа дома усиливается тем, что в текстах упоминаются герои, которые никак не влияют на основную коллизию, но они явно «привязаны» к дому. Эти персонажи

наделяются чертами мифологических хозяев дома. Например, в «Чайке» истинным хозяином дома, имения является управляющий Шамраев. Его фамилию можно фонетически соотнести с наименованием сразу двух демонологических персонажей: шиш, шишко – чёрт, нечистый дух и привидение, дьявольское наваждение [4].

Дом издревле воплощал свой мир, отгороженный от внешнего, чужого. В «Чайке» герои не имеют дома, который был бы для них безмятежным пристанищем, семейным очагом. Пьеса начинается с жалоб Медведенко на неустроенность его семьи. Аркадина, Тригорин останавливаются в основном в гостиницах. Треплев ощущает себя нахлебником, приживалом. Сорин живёт после отставки в своей усадьбе, но ему здесь плохо, а чтобы жить в городе, у него не хватает средств. Маша, дочь управляющего имением, вышла замуж и, вроде бы, обрела домашний очаг, но она не стремится к своей новой семье. Образ дома становится актуальным и в связи с Ниной Заречной, которая лишилась родного крова. В финальном акте она цитирует Тургенева: «Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть угол. И да поможет господь всем бесприютным скитальцам».

Пространство жилища не всегда могло быть замкнутым: границы его пересекались строго регламентированно и дом мог сообщаться с внешним миром. В архаических представлениях замкнутость своего мира обуславливает его сохранность и безопасность, позже, в литературной традиции, это перерастёт в замкнутость усадьбы, которая являлась необходимым условием для сохранения «рая». Но у Чехова в «Чайке» она становится знаком несвободы. Во втором действии «Чайки» Треплев говорит, что Нину держат в доме как в тюрьме. Мотив отгороженности от внешнего мира доводится до предела. Сам Константин не может выехать из усадьбы, потому что нет денег. Замкнутость становится зримой в последних двух актах пьесы, события которых совершаются в доме Петра Николаевича: третье действие – столовая; четвёртое действие – гостиная, превращённая в рабочий кабинет. Это ощущение замкнутости усиливается упоминанием дверей, ведущих в глубину дома: «Столовая в доме Сорина. Направо и налево двери», «Одна из гостиных в доме Сорина, обращённая Константином Треплевым в рабочий кабинет. Направо и налево двери, ведущие во внутренние покои». М.О. Горячева справедливо замечает, что постепенно сужающийся пространственный мир в чеховских пьесах соотносится с утратой надежды, а замкнутость пространства в конце подчёркивает трагически не свершившееся в жизни героев [2].

В понимании Аркадиной дом приобретает совсем другие очертания. Это уже не семейное гнездо, очаг, а приватное жизненное пространство, отделённое от всех:

«Аркадина. Хорошо с вами, друзья, приятно вас слушать, но сидеть в номере и учить роль – куда лучше!

Сорин. Конечно, в городе лучше. Сидишь в своем кабинете, лакей никого не впускает без доклада, телефон... на улице извозчики и все...».

Чеховской героине комфортно находиться в небольшом пространстве гостиничного номера. В отличие от пространства дома оно не характеризуется постоянством и стабильностью. В приведенном отрывке художественное пространство города строится по принципу сужения: город → улица → дом (гостиница) → кабинет (номер); происходит то, что в фольклоре называется «ступенчатым сужением образов». Аркадина и Сорин в большом открытом пространстве города замыкаются каждый в своём мире. У Ирины Николаевны замкнутым и потому неизменным становится не только мир, в котором она живет, но и ее внутренний мир: интересы, привязанности, круг друзей.

Неизменным атрибутом в усадебном хронотопе русского романа XIX в. является сад, «дикая и «окультуренная» растительность». Это «место мечтаний, размышлений, любовных свиданий, объяснений и ... созерцания природы». В эпических произведениях Антона Павловича образ сада встречается часто, например, в «Драме на охоте», в рассказах «Страх», «Именины», «Невеста», «Ионыч», «Верочка», «Черный монах» и др. С.П. Батракова отмечает, что «сад у Чехова... вырастает в людские драмы, участвует в них, как живое существо, открытое ударом судьбы» [1].

Собственно сад представлен только в последней пьесе Чехова. Однако и в «Чайке», «Дяде Ване», и в «Трех сестрах» есть этот пространственный образ. Следует отметить, что в «Чайке» драматург не разделяет понятия «сад» и «парк». Так, например, в заставочной ремарке первого акта при описании места действия упоминается парк: «Часть парка в имении Сорина». Здесь возводится эстрада для домашнего спектакля. В конце этого же акта Машенька ищет Треплева по всему парку. В четвертом действии Медведенко говорит о театре в саду: «Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр».

В последних упоминаниях о саде в «Чайке» воссоздается мрачная картина торжествующего хаоса: ночь, ветер, дождь, холод, высокие волны на озере, похожий на скелет театр и хлопающий от ветра разорванный занавес. Хаос всегда ассоциировался со смертью. Однако в хаосе, в ситуации смерти, заложена «некая потенция, состояние, являющееся предпосылкой последующего устройства мира и пронизанное магической силой». С этими представлениями вполне соотносится символика циклического бытия сада: за смертью следует возрождение. И поэтому не случайно Нина, готовая к новой жизни, убегает в финале в сад, в котором торжествует хаос.

Необходимой, важной составляющей пространства усадьбы, сада был водоем.

Уже в первых заметках к «Чайке» появляется пруд, который напоминает актрисе о детстве. В окончательном варианте это будет озеро. «Озеро в пьесе – больше, чем пейзаж; без него трудно ощутить всю ее образно-символическую атмосферу». Исследователь Н.Е. Разумова верно утверждает, что образ усадьбы в «Чайке» «очевидно осложнен активной сюжетной ролью озера» [5].

В сознании персонажей этот образ преломляется и отражает особенности их мироощущения. Для Нины вода – родная стихия, ее «тянет ... к озеру, как чайку». После двухлетнего отсутствия она признается, что «с самого приезда ... все ходила тут... около озера». В картине мира, созданной в пьесе Треплева, озеро становится частью мироздания, «метафорой собственного мировидения». Тригорин же, напротив, воспринимает его как прекрасную декорацию. Для него озеро находится «на перепаде между эстетическим и бытовым». Особое, почти священное отношение к озеру подчеркивается в реплике Дорна, назвавшего его колдовским.

В воспоминаниях Аркадиной пятнадцатилетней давности актуализируется прошлое и усложняются функции озера: оно разграничивает не только пространство, но и время – усадебное пространство со своим временем становится выделенным из окружающего пространства и времени. И песни теперь слышатся только с другого берега. Ощущение отдаленности усиливается во втором действии в сцене ссоры Аркадиной и Шамраева, когда управляющий отказывается дать лошадей Ирине Николаевне. Нарушается связь с миром за пределами усадьбы.

Кроме того, в «Чайке» озеру отводится роль центра, вокруг которого выстраивается и гармонизируется художественное пространство, подобно тому, как в представлениях древних центром, осью мира являлось «мировое дерево». Необходимо отметить, образ озера, на наш взгляд, в пьесе «Чайка» синкретичен. Он вносит «бытийную глубину в сюжет бытовой драмы».

В «Чайке» появляется ещё один образ пространства, имеющий особое мифопоэтическое значение, – театр.

В первых двух актах «Чайки» местом действия является пленер. В первом действии сценическое пространство делится на две части эстрадой и занавесом: «Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой ... так что озера совсем не видно». Образ занавеса становится знаком отдаленности усадьбы от мира, находящегося за его пределами. В первом акте «Чайки» на эстраде, «наскоро сколоченной для домашнего спектакля», ставится мистерия Треплева. И потому сценические подмости становятся, наряду с занавесом, условной границей, разделяющей также усадьбу Сорина и мир треплевского театра. Однако при поднятии занавеса эта преграда исчезает. Широкая аллея, упоминаемая в заставочной ремарке к первому действию, как мостик соединяет

условное театральное пространство с частью реального пространства – с озером. В результате происходит взаимопонимание двух сценических пространств, возникает эффект их объединения. Этому эффекту способствует прием «театра в театре».

В театре Треплева, в творческой задумке молодого драматурга, возникает идея открытого пространства, которая воплощается буквально: «Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких».

Как и содержание треплевской пьесы, образ «умершего» театра начинает соотноситься с героями «Чайки». Он подчеркивает драматизм несбыточности их мечтаний: Машу никогда не полюбит Треплев, а Медведенко так и не станет любимым мужем; чувство Константина к Нине останется безответным, молодому человеку не удастся достигнуть своих целей и реализоваться в творчестве; Тригорин не поднимется до высот Тургенева. Что касается Заречной, то театр-скелет олицетворяет гибель ее иллюзий. Значительная роль в этом отводится особой организации художественного пространства театра, которое можно осмыслить как пространство-символ.

Итак, образ театра в драме абсолютно реален и конкретен. Упоминаются имена знаменитых актеров русского и европейского театров, звучат современные Чехову споры вокруг новых форм театрального искусства и, наконец, экспериментальный театр появляется на сцене. Однако как элемент сценической обстановки театральная эстрада приобретает символическую природу. Сопрягаясь с мифологемами озера и дерева, образ театра перерастает свой конкретно-реалистический смысл и становится символом. Это не просто важный элемент светской жизни, в нем находят выражение и отражение основных законов бытия: равновесие и связь противоположных начал, бесконечная сменяемость жизни и смерти (сам театр проходит жизненный цикл: он рождается и умирает на глазах у зрителя).

3. Выводы.

Пространство в драматургии А.П. Чехова строится согласно фольклорно-мифологическому принципу концентрических кругов. В центре пространственной модели пьесы «Чайка» Чехова находится дом, свой мир, в связи с которым формируется первый пространственный круг, то есть формируется домоцентричная система. Образ дома характеризуется амбивалентностью, то есть он синтезирует в себе идеи жизни и смерти.

Второй круг – пространство, прилежащее к дому, – отражает фольклорно-мифологические представления о взаимосвязанности дома и сада. Пространство сада является продолжением своего мира (дома) и одновременно уже несет черты иного мира. В пьесе воплощается принцип двоимирия и вертикального миропорядка.

Третий пространственный круг – внеусадебное пространство – обладает свойствами иного, хтонического мира. Хтоничность пространства обусловлена сказочными сюжетными схемами, изначальной отчужденностью конкретного пространства, образами нижнего мира, мотивами всеобщего вырождения.

Таким образом, в пьесах А.П. Чехова отчетливо прослеживается мифопоэтическая традиция, имеющая устойчивое структурное оформление. Универсальные образы мифопоэтической картины мира получают оригинальное художественное преломление, отражая в то же время самобытность поэтического мира художника.

Чеховская трактовка пространства помогает понять нам эпический характер его драматургии, уяснить авторские интенции, осознать драматургическое новаторство.

Список литературы

1 Батракова, С. Чеховский сад («Черный монах» и «Вишневый сад») [Текст] / С.Батракова // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. – 1995. – С. 44.

2 Горячева, М. Драмы Чехова: психология и пространство [Текст] / М. Горячева // Чеховские чтения в Ялте. Чехов: взгляд из 1980-х. – 1990. – 246 с.

3 Зингерман, Б. Театр Чехова и его мировое значение [Текст] / Б. Зингерман. – М.: Наука, 1988. – 383 с.

4 Новичкова, Т. Русский демонологический словарь [Текст] / Т. Новичкова. – СПб.: [б.и.], 1995. – 640 с.

5 Разумова, Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства [Текст] / Е. Разумова. – Томск: Томский государственный университет, 2001. – 521 с.

6 Строева, М. Чехов и художественный театр [Текст] / М. Строева. – М.: Искусство, 1955. – 356 с.

Материал поступил в редакцию: 6.10.2017

ЖАРКОВА, В.И., АХАТОВА, А.М.

А.П. ЧЕХОВТЫҢ «ЧАЙКА» ПЬЕСАСЫНДАҒЫ КӨРКЕМДІК КЕҢІСТІК

Мақалада А.П. Чеховтың «Чайка» пьесасындағы көркемдік кеңістік қарастырылады, көркем кеңістіктің анықтамасы беріліп, оның негізгі түрі ашылады; тарихи-әдеби ғылымда зерттелу дәрежесіне назар аударылады; атақты классиктің драматургиясында кеңістік мифтік-поэтикалық дәстүрмен, тұрақты құрылыммен айқындалады.

Мақаланың мәнін ашатын сөздер: көркемдік кеңістік, аңыздық дәстүр, нақты кеңістік, құрылым, дәлел.

ZHARKOVA, V.I., AKHATOVA, A.M.

THE ARTISTIC SPACE IN A.P. CHEKHOV'S PLAY «THE SEAGULL»

The article considers the artistic space in A.P. Chekhov's play «The Seagull», the concept of artistic space and its main types. Attention is drawn to the degree of the topic elaboration in historical literary science, it is argued that the space in the dramaturgy of the great classics is built taking into account the mytho-poetic tradition, which has a stable structural design.

Keywords: artistic space, mytho-poetic tradition, surreal space, real space, structure, motif.

ӘОЖ 796.078(1-4)

Какашев, Қ.Т.,

дене шынықтыру, спорт және туризм факультетінің дене шынықтыру және спорт теориясы мен практикасы кафедрасының аға оқушысы

Бекмухамбетова, Л.С.,

денешынықтыру және спорттық дайындық жөніндегі ғылыми-біліктілік орталығының маманы, магистрі, ҚМПИ, Қостанай қ., Қазақстан Республикасы

ТОҒЫЗҚҰМАЛАҚТЫҢ ДАМУ ТАРИХЫ

Түйін

Бұл мақалада тоғызқұмалақтың даму тарихы қарастырылған. Бүгінде тоғызқұмалақ үлкен сұранысқа ие болып отырған, кеңінен дамып, қанат жайып келе жатқан ұлттық ойынымыздың бірі. Оның дамуы үшін де бірталай игілікті істер жасалынып келеді. Бұның айқын көрінісі ең алғаш тоғызқұмалақтан елімізде жекелей чемпионаттар мен Әлем Чемпионаттары өткізіліп келеді. Қазіргі уақытта тоғызқұмалаққа тек қазақтар ғана емес, шетел азаматтары қатты қызығушылық танытып отыр. Әлемнің көптеген елдерінде ұлттық ойынымыз кеңінен насихатталып жатыр. Бұл ойын әлемдік деңгейдегі ойын үлгісіне айналуға.

Мақаланың мәнін ашатын сөздер: тоғызқұмалақ, чемпионаттар, Әлем Чемпионаты, ұлттық ойын.