

УДК 821.161.1  
ББК 83.3(2Рос=Рус)

**Н.М. Щаренская**

**ПРОГУЛКА  
В ГЛУБИНУ САДА  
(ОБ ОДНОЙ МЕТАФОРЕ  
ПЬЕСЫ ЧЕХОВА «ДЯДЯ  
ВАНЯ»)**

Анализируется введенная в ремарку первого действия «Дяди Вани» метафора «*глубина сада*». Доказывается, что обе единицы генитивной метафоры имеют метафорический смысл: метафоричность лексемы *сад* обусловлена связью с единицами текста с судебно-правовой семьей, лексемы *глубина* – с водными метафорами текста. «*Глубина сада*» указывает на степень обреченности Серебрякова, ищущего для себя возможности приобщения к божьему милосердию, предстоящему в пьесе в водном образе. Анализ метафоры с ее сложнейшими связями, в том числе на фонетическом уровне текста, демонстрирует поэтичность языка Чехова, проявляющуюся в обретении словом особого веса, сообщаемого языку ведущую роль в представлении мира. Фрагмент мира – садовая прогулка Серебрякова – выглядит в целом как предопределение судьбы профессора, обусловленной его жизненными ошибками.

**Ключевые слова:** Чехов, «Дядя Ваня», язык Чехова, поэтичность, метафора.

DOI 10.18522/1995-0640-2020-4-115-125

**Щаренская Наталья Марковна** – канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета.  
Тел.: 8-918-511-48-86  
E-mail: n-csharenskaja@yandex.ru

© Щаренская Н.М., 2020 г.

Актуальность настоящего исследования обуславливается двумя связанными друг с другом обстоятельствами. Первое – это осознание чеховедением того, что многие произведения Чехова, несмотря на обилие написанной о них литературы, остаются непонятыми и что для их адекватного истолкования нужны новые подходы [Толстая, 2002, с. 9; Сендерович, 2012, с. 10 – 21]. Второе – это недавнее выявление такой особенности поэтики Чехова, как «сюжетообразующий потенциал» метафоры [Крылова, 2009]. Внимание к метафоре, на которую ложится столь важная функция, с неизбежностью означает необходимость прочтения Чехова с опорой на речевую составляющую текста. Такой подход согласуется с пониманием ведущего значения в художественном мире Чехова его языка, о чем с присущей ему точностью и лапидарностью сказал В. Маяковский: «Все произведения Чехова – это решение только словесных задач. Утверждения его – это не вытасченная из жизни правда, а заключение, требуемое логикой слов» [Маяковский, 1955, с. 300]. Но доминирование слова над действительностью – характерная черта поэтичности, проявляющейся, как объясняет Р. О. Якобсон, тогда, «когда мир прочувствован как слово <...> когда слова и их сочетание, их значение, их внешняя и внутренняя форма приобретают свой собственный вес и значимость, а не просто равнодушно отсылают к реальному миру» (цит. по: [Мерзон, 2006, с. 146]). Поэтичность языка Чехова отмечается исследователями [Табачникова, 2006], по-

этому изучение чеховской метафоры – как важнейшего языкового средства, способного представить прочувствованный автором мир, тем более что метафора достигает сюжетного уровня – должно быть актуальным. Наше исследование подчинено задаче адекватного прочтения пьесы Чехова «Дядя Ваня» – и основывается на анализе одного контекста с очевидно актуализированной метафорой и образуемых ею семантических связей в тексте, подсказанных значением и формой словесных единиц.

Интересующая нас метафора особо примечательна тем, что она включена в драматический паратекст. Ремарки в чеховской драме, бесспорно, стали одним из проявлений новаций писателя в области драматургии [Ивлева, 2001; Доманский, 2014]. На долю паратекста в пьесах Чехова вовсе не приходится уже «скромная роль комментатора сценического действия» с точкой зрения, соответствующей зрительской. Словесная организация ремарок подчиняется проникновению в них точки зрения персонажей и «всезнающего автора», могущего рассматривать действие и с их позиции, и со стороны [Ивлева, 291, с. 7 – 8]. Кроме того, чеховский паратекст образует систему с диалогом. Все эти специфические черты чеховской ремарки проявляются в интересующем нас отрывке пьесы.

Речь идет об эпизоде первого появления на сцене Серебряковых в первом действии: «*Слышны голоса; из глубины сада, возвращаясь с прогулки, идут Серебряков, Елена Андреевна, Соня и Телегин*» (XII, с. 66). Очевидно, что ремарка приобретает характер свойственной эпосу повествовательности. Этому способствуют в первую очередь два обстоятельства, первое из которых конкретизирует пространство, где находились персонажи (глубина сада), а второе – цель их пребывания в нем (прогулка). При этом явную избыточность обнаруживает метафорическая лексема *глубина*, создающая эффект выдвижения именно по причине своей избыточности<sup>1</sup>. Метафора имеет узальный характер, что характерно для чеховских тропов, и на поверхностном уровне означает удаленность от начала сада. Выдвижение, однако, требует оживления образа. Соответственно возникает представление о саде как о конусообразном водном пространстве. Второе обстоятельство для ремарки еще более избыточно: информация о том, что Серебряковы пошли гулять, содержится в реплике Марины, которая вместе с Войницким рассказывает Астрову о нарушении нормального распорядка жизни в деревне с приходом Серебряковых: «*Самовар уже два часа на столе, а они гулять пошли*» (XIII, с. 66). После ответной реплики Войницкого «*Идут, идут... Не волнуйся*» следует приведенная нами ремарка, которая вкупе с диалогом продолжает повествование: Серебряковы пошли гулять, были в глубине сада и теперь возвращаются. Для развертывающегося драматического действия все это излишне и, по сути, недопустимо. Однако это важно в плане приобретения словом особого веса, позволяющего «прочувствовать» мир, конкретную ситуацию – прогулку приехавших в имение Серебряковых. При этом все в совокупности: слова, их значение, сочетание, грамматическая и даже фонетическая организация – выра-

жает глубинный смысл, связанный с оценкой произошедшей прогулки<sup>2</sup>. Попробуем его выявить.

Два «лишних» обстоятельства в ремарке образуют паронимическую фигуру – фонетическую близость слов *глубина* и *прогулка*, смысл которой в устанавливаемой связи между прогулкой и ее пространством. Соответствующий звуковой комплекс за счет корневого повтора обнаруживается также в словах *гулять пошли*, а аллитерированный *л* сохраняется в реплике Войницкого, обращенной к Марине: «*Не волнуйся*». Аллитерация поддерживает семантическое сходство слов *глубина* и *волноваться*: последнее тоже является стертой метафорой, изображающей эмоции в водном образе. «Водной» семантике отвечает также «морское» имя няни.

Что заставляет Марину, очевидно посвященную в тайны сада, волноваться? Ответ подсказывает глагольная лексема *идут*, повторяющаяся в реплике Войницкого и затем в ремарке. По своей семантике соответствующий глагол противопоставлен метафоре глубины, ясно указывающей на то, что пространство сада таит в себе опасность утраты для человека возможности ходить. Фонетическая фигурация отрывка, охватывающая за счет аллитерации сочетание глаголов движения *гулять пошли*, имя *прогулка* и слова с водной семой, также говорит о том, что к этой опасности ведет слишком большая подвижность при несерьезности цели<sup>3</sup>. Аллитерированный *л* символизирует «скользящее» движение, некую ненадежную «плавность», переходящую в плавание, и тем самым угрозу потери устойчивости, воплощенной другим консонантизмом – прерванными *д, т* – в лексеме *идут*. Устойчивость связана с порядком жизни, в соответствии с которым в определенное время человеку положена остановка, сидение за столом, за чаем. Этот смысл выражен даже на уровне синтаксической организации приведенной выше фразы Марины: в первой ее части – «*Самовар уже два часа на столе*» – отсутствует глагол, несмотря на то, что единственная лексема, которая могла бы здесь использоваться, – это *стоит*. Очевидно, что наличие двух глаголов во второй части на фоне эллипсиса первой создает эстетически значимую грамматическую антитезу. Характерно при этом, что семантика глагола *гулять*, представляющего вариант устойчивого сочетания с глаголом *пойти*, включает практически во всех его лексико-семантических вариантах сему 'воля' [Активный словарь русского языка, 2014, с. 731]. Действия Серебряковых тем самым выглядят как своеволие. Картину этой слишком вольной подвижности воплощает и звуковой символизм – повышенная тональность сочетания *гулять пошли*, образуемая дизным *и*, палатализацией *л* и повышением тона *а* после мягкого согласного<sup>4</sup>. Однако в слове *глубина* сходный фонетический комплекс получает пониженную окраску – за счет ярко выраженной бемольности *у*. Игра тональностью буквально позволяет услышать, как вольная игривость оборачивается серьезностью возможных последствий.

Для лучшего понимания смысла анализируемого отрывка необходимо прояснить эстетическое значение глагола *идти*. В пьесе «Дядя

Ваня» он является следствием метафоры<sup>5</sup> «*все мы под богом ходим*» (XIII, с. 99), рисующей картину земной жизни в образе хождения<sup>6</sup>. Соответственно утрата способности ходить приобретает семантику крайнего неблагополучия жизни персонажа. Попадание в глубину сада, таким образом, представляет собой метафорическую картину возможной гибели.

Всю опасность вольности движения знает Марина. Она вяжет чулок – эта постоянная для ее образа деталь приобретает метафорическое значение, соответствующее образу жизни как дороги и пешего по ней движения: чулок способствует движению, поддерживает способность идти. Опасения Марины относительно Серебряковых понимает и Войничкий. Его точку зрения, с которой совпадает видение и знание автора, воплощает ремарка с «лишними» деталями.

В словосочетании *глубина сада*, представляющем собой генитивную метафору, мы пока обратили внимание только на очевидно метафорический компонент, который создает образ водной стихии, опасной в связи с удаленностью ее нижней границы от поверхности. Не менее пристального внимания требует, однако, и второй компонент, функция которого, казалась бы, строго референтная – отсылка к реальному пространству, в котором совершается действие. Слово *сад* получает в пьесе сильную позицию, начиная ремарку, предшествующую первому действию пьесы. При этом оно следует практически сразу за указанием на место происходящих в пьесе событий, – их разделяет только определение порядкового номера действия: «*Действие происходит в усадьбе Серебрякова. ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ Сад*» (XIII, с. 62 – 63). Очевидно образование фигуры корневого повтора *усадьба – сад*, которая подчеркивает место действия пьесы, создавая как бы эффект обертона.

Важность места происходящих событий открывается в сцене, когда Серебряков говорит о продаже имения и при этом выясняется, что оно принадлежит Соне. «*Усадьба Серебрякова*», следовательно, имеет какое-то иное, отличное от указания на принадлежность значение. Оно связано с определением жизненных возможностей персонажа и имеет метафорический характер. Внутренняя форма слова *усадьба*, подчеркнутая фигурацией, акцентирует семантику сидения, усаживания. Это совершенно очевидно на фоне метафорического контекста, определяющего законную принадлежность имения: «*Войничкий. <...> Мой покойный отец купил это имение в приданое для моей сестры. До сих пор я был наивен, понимал законы не по-турецки и думал, что имение от сестры перешло к Соне*» (XIII, с. 100).

Включение в контекст глагола *перейти* позволяет при оживлении скрытой в нем метафоры увидеть картину свободного движения имения. К необходимости такого внимательного взгляда на метафору настойчиво подводит выразительное наречие *по-турецки*, определяющее суть понимания закона Серебряковым и ассоциирующееся при этом с сидением, причем в самой что ни на есть затрудняющей переход к движению позе. Исследователи обращали внимание на то, что в пьесе акцентируется внимание на принадлежность усадьбы Серебрякову, но что

при этом он не является ее истинным хозяином [Кондратьева, Ларионова, 2012, с. 68–60]. Глубинный смысл этого противоречия, как нам представляется, позволяет выявить анализ метафорических единиц, подчеркивающих, с одной стороны, семантику сидения, усаживания, а с другой – движения.

Метафорическая возможность имения свободно и независимо переходить объясняется устанавливаемой связью слова *имение* с именем Веры, покойной сестры Войницкого и первой жены Серебрякова. Имя Веры имеет очевидно символическое значение, подчеркнутое также и ее образом, воплощающим прекрасное, «небесное», т.е. божественное начало, идеал человеческого в человеке: *«Войницкий. <...> Его первая жена, моя сестра, прекрасное, кроткое создание, чистая, как вот это голубое небо, благородная, великодушная <...> любила его так, как могут любить одни только чистые ангелы <...>»* (XII, с. 68).

История жизни Серебрякова показывает утрату им Веры / веры, причем в метафорической картине, совмещающей его «убийственное» к ней отношение и вместе с тем его собственную гибель. Это очевидно из слов Марины, определившей природу болезни профессора: *«Марина. <...> Это у вас давняя болезнь. Вера Петровна <...> бывало, ночи не спит, убивается... Очень уж она вас любила... <...> Вера Петровна, бывало, все убивается, все плачет...»* (XIII, с. 78). Возвратная форма глагольной лексики *убивается* позволяет прочитывать его как в пассивном значении (убийство Веры / веры), так и в активном (страдания Веры в связи со слишком тяжелой, т.е. смертельной болезнью Серебрякова). Из рассказа Войницкого ясно, что Серебряков обретает новые семейные связи – становится *«зятем сенатора»* (XIII, с. 67). Эти родственные отношения вносят в изображение жизни персонажа метафорическую судебно-правовую семантику. Она отчетливо присутствует в сцене с приступом подагры, когда Серебряков претендует на внимание людей и соответственно на сочувствие Елены Андреевны, а она, соглашаясь с его претензией на заслуженные «права», отвечает констатирующе-бесстрастным тоном. «Правовой» контекст сцены и одновременно жизни Серебрякова подчеркнуто выдвигает повтор в речевой партии Елены Андреевны слов *оспаривать, право*, приобретающий при этом форму хиазма, позволяющего показать бессмысленность, пустоту «прав»:

*Серебряков. <...> Ну, допустим, я противен, я эгоист, я деспот, – но неужели я даже в старости не имею некоторого права на эгоизм? Неужели я не заслужил? Неужели же, я спрашиваю, я не имею права на покойную старость, на внимание к себе людей?*

*Елена Андреевна. Никто не оспаривает у тебя твоих прав. <...> Никто у тебя твоих прав не оспаривает.* (XIII, с. 76)

Характерно, что в этой сцене Серебряков сидит: у него приступ подагры, лишаящей человека возможности ходить. Но в соответствии с исходной метафорой жизни это означает и утрату связи с богом, т.е. с Верой / верой. Диагноз Серебрякова при этом указывает на то, что профессор попадает в ловушку (подагра по-гречески – ‘капкан для ног’), и



его сидение тем самым выглядит как насильственное усаживание, не позволяющее жить. В соответствии с судебно-правовой сферой новой жизни Серебрякова положение сидя выглядит как наказание, некий судебный приговор, представляющий собой неизбежный результат жизни, лишенной Веры / веры.

Подтверждением именно такого смысла сидения Серебрякова в сцене с подагрой служит другая сцена, в которой правовая семантика сопровождается сидением. Мы имеем в виду сцену «допроса» Еленой Андреевной Астрова, в которой настойчиво повторяющиеся слова *допросить*, *допрос* очевидно актуализирует метафорический смысл усаживания:

*Елена Андреевна. <...> Мне нужно сделать вам маленький допрос, и я смущена, не знаю, как начать.*

*Астров. Допрос?*

*Елена Андреевна. Да, допрос, но... довольно невинный. Сядем!*

*Садятся.* (XIII, с. 95)

Семантика суда, несвободы, приговоренности сидящих, усаживающихся и усаживаемых персонажей логично выходит на уровень фабульного ряда, связанного с отъездом Серебряковых и Астрова. Определение смысла отъезда, как и всего происходящего, ложится на слова. Так, фраза Телегина «Сейчас позовут прощаться» (XIII, с. 105), когда он просит Марину, мотающую чулочную шерсть, поторопиться, указывает на метафорический смысл отъезда Серебряковых, связанный со смертью. Такой смысл приобретает отъезд и относительно метафоры жизни как хождения под богом.

Из первого действия пьесы становится ясно, что Серебряков не так давно приехал на жительство в имение своей первой жены, Веры: «...живет <...> в именье своей первой жены, живет поневоле» (XIII, с. 67). Очевидно, что для Серебрякова, болезненно переживающего свою старость, это означает попытку обрести утраченную связь с богом. С этой точки зрения можно рассмотреть и прогулку по саду, т.е. активное движение, к которому стремится Серебряков. Однако следующий затем приступ подагры, заставляющий принять положение сидя, указывает на то, что движение для него невозможно, да и сама прогулка с ее водной стихией лишает возможности идти. «Усадьба Серебрякова» имеет, таким образом, метафорический смысл, означая духовно-нравственное пространство несвободы, обреченности на недостижимость связи с богом, невозможность возврата к Вере / вере. А «глубина сада», в которой оказался Серебряков во время прогулки, определяет степень обреченности, представляя ее в пространственных координатах. Такой смысл открывается в слове *глубина* при понимании метафоричности второго компонента генитивного словосочетания, т.е. лексемы *сад*.

«Водная» субстанция пространства сада, куда устремляется Серебряков, семантически связана с другой водной метафорой, предстающей в знаменитом финале пьесы: «Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут

в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую...» (XIII, с. 116). Глагольные лексемы *потонут*, *наполнит* наглядно рисуют водную картину божьего милосердия. От «глубины сада» ее отличает множество признаков: пространство, подвижность, тональность звучания. Божье милосердие мягко изливается с небесного верха, покрывает собой все «зло земное», утешает, успокаивает. Его тональность «мерцающая», мягко балансирующая на грани бемольности (*потонут*, *наполнит*) и дизьности (*милосердии*, *тихой*, *нежною*). Лучшее доказательство музыкальности образа – созданный на эти слова монолога Сони романс С. В. Рахманинова «Мы отдохнем»<sup>7</sup>. Его тональность символическая – ре минор: в ней написан «Реквием» Моцарта [Чигарева, 2016, с. 256]. Но «скольжение» аккордового аккомпанеента по полутонам – то повышение, то понижение, вокальная партия с ее «всплеском» на словах «наполнит собою весь мир», мажорное окончание великолепно передают смысл и звучание чеховского текста, в котором нет пугающей бемольности «глубины сада». Основной понижающий тональность гласный *у* преобразуется в ассонанс: «*Мы услышим <...> мы увидим <...> мы увидим*». Поддерживая параллелизм, подчеркивающий живость, свободу тех, кому даруется божье милосердие, он звучит просветленным удивлением, тихим открытием красоты будущего бытия. Обрести его могут те персонажи, которые верны Вере, имени Веры, что и выражают слова «*Я верую, верую*».

Картина божьего милосердия воплощает свободный «переход» имени Веры к Соне. Все, что происходит с профессором, совершается не в имении Веры, а в его «усадьбе». Реальное – физическое – пространство двоится, оборачиваясь для разных персонажей разной духовной ипостасью. Это очевидно показывают противопоставленные друг другу «водные» метафоры первого и последнего действия.

Дальнейший анализ водных метафор в пьесе «Дядя Ваня» должен привести к выявлению внутренней организации персонажей, обнаруживающей родственность души божьему милосердию. Такой вектор исследования подсказывают, в частности, метафоры, формирующие образ Марины в сцене с прогулкой: старая няня изнутри наполнена проявляющейся в волнении влагой. Очень выразительно выглядит первый же эпитет в ремарке, характеризующей Марину, – «сырая малоподвижная старушка» (XIII, с. 63). Внутреннюю же характеристику Серебрякова представляют метафоры «*старый сухарь*», «*ученая вобла*». Примечательно, что последняя – «рыбья» – метафора повторяется в контексте, где говорится об имении Веры: «*...живет эта вобла в именье своей первой жены*» (XIII, с. 67). Вобла, однако, ассоциируется с сухой рыбой, которая, естественно, в воде ожить не может. Именно такое состояние воблы утверждает вторая метафора – *сухарь*. Спасительная влага имени Веры для Серебрякова абсолютно бесполезна. Совокупность водных метафор, связанных с образом Серебрякова и взаимодействующих с метафорами жизни как хождения и жизни как права, создает очевидный метафорический сюжет, выявляющий смысл его попытки поселиться в имении

Веры. Сухарная, высушенная душа профессора делает бессмысленными его попытки погрузиться в водную стихию имения Веры, совершая вольные прогулки по саду, наслаждаясь его видами. Подвижность по приезду в имение не дает Серебрякову возможности ходить, обездвиживает его, «сажает» – в полном соответствии с «правовым» пониманием человеческих отношений, которое профессор воплотил в свою жизнь.

Предпринятое нами исследование показывает, насколько важна в текстах Чехова их речевая сторона. Для нее характерно образование многочисленных связей, устанавливаемых как означаемыми, так и означающими языковых знаков, что предполагает повышенное внимание и к содержанию, и к форме чеховского слова. Метафора при этом выполняет функцию выдвижения, акцентируя ту или иную единицу, фокусирующую особо важный смысл. Семантически связанные метафоры образуют «сюжеты», которые определяют внутреннее содержание происходящих событий. Так в текстах Чехова создается поэтичность со свойственным ей господством слова над действительностью и тем самым точным ее определением и оценкой. Выбор объекта нашего исследования был обусловлен выдвижением одной из метафор, введенной в ремарку первого действия «Дяди Вани» в эпизоде прогулки Серебряковых по саду и подчеркнувшей тем самым важность этой прогулки. Проведенный анализ дал возможность выявить ее глубинный смысл. В целом можно сказать, что он связан с предопределением судьбы профессора, обусловленной жизненными ошибками. Значение прогулки скрыто в сложнейшей речевой организации отрывка, позволяющей силой слова «прочувствовать» мир.

#### Примечания

<sup>1</sup> Подобная метафора использовалась Чеховым в «Чайке»: «*Парковая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру*» (XIII, с. 5). Интересно, однако, что при том, что в фокусе внимания исследователя оказывается очевидная деталь – озеро, метафора оказывается незаметной [Ивлева, 2001, с. 8]. Выдвижение метафоры требует читательского внимания.

<sup>2</sup> На важность прогулок по саду в пьесах Чехова обращали внимание В. В. Кондратьева и М. Ч. Ларионова, видя в них знак хаоса [Кондратьева, Ларионова, 2012, с. 121–122].

<sup>3</sup> Сема 'несерьезность цели' характерна для глагола *прогуляться* [Левонтина, Шмелев, 1999, с. 279], дериватом которого является существительное *прогулка*.

<sup>4</sup> Соответствующую акустическую характеристику звуков см. в работе [Панов, 1979, с. 57–58].

<sup>5</sup> Слово «следствие» мы употребляем терминологически, в значении, связанном с когнитивной теорией метафоры [Лакофф, Джонсон, 2004]. Метафорические следствия – это привычные узловые единицы, семантически мотивированные исходной концептуальной метафорой. Так, глагол *вложить* является следствием метафоры «языковые выражения – вместилища» в высказывании «Постарайся вложить больше мыслей в меньшее количество слов» [Лакофф, Джонсон, 2004, с. 31–32]. Для стиля Чехова использование таких метафорических следствий очень характерно [Крылова, 2009].



<sup>6</sup> Подробно о реализации этой метафоры в пьесе «Дядя Ваня» см. в нашей статье [Щаренская, 2018]

<sup>7</sup> Воплощение чеховского текста в музыке Рахманинова становится предметом специального исследования музыковедов [Красикова, 2018, с. 187–193; Чигарева, 2016], к которому обращаются и литературоведы [Гульченко, 2019, с. 272]

### Литература и источники

Активный словарь русского языка (2014) / под общим руководством академика РАН Ю. Д. Апресяна. М.; СПб.: Нестор-История. Т. 2. 736 с.

Гульченко В. В. (2019). «Мировая душа» Треплева и «уездная душа» Астрова // От «Лешего» к «Дяде Ване»: по материалам междунар. науч.-практ. конф. «От «Лешего» к «Дяде Ване»» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): сб. науч. работ: в 2 ч.. Ч. I. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. С. 266 – 277.

Доманский Ю. В. (2014). Чеховская ремарка: некоторые наблюдения. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. 120 с.

Ивлева Т. Г. (2001). Автор в драматургии А.П. Чехова. Тверь: Тверской гос. ун-т. 131 с.

Кондратьева В. В., Ларионова М. Ч. (2012). Художественное пространство в пьесах А. П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: мифопоэтические модели. Ростов н/Д.: Изд-во «Foundation». 208 с.

Красикова Н. Б. (2018). Стихоподобная и прозоподобная организация музыкальной речи: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб. 220 с.

Крылова Е. О. (2009). Метафора как смыслопорождающий механизм в художественном мире А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. 10.01.01. СПб. 186 с.

Лакофф Дж., Джонсон М. (2004). Метафоры, которыми мы живем: пер. с англ. М.: Едиториал УРСС. 256 с.

Левонтина И. Б., Шмелев А. Д. (1999). На своих двоих: лексика пешего перемещения в русском языке // Логический анализ языка. Языки динамического мира. Дубна: Междунар. ун-т природы, общества и человека «Дубна». С. 269–285.

Маяковский В. В. (1955). Два Чехова // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Гослитиздат, 1955 – 1961. Т. 1. С. 294 – 301.

Меерзон Я. (2006). Три степени остранения: ритм и действие в драматических произведениях Антона Чехова (синописис) // Чеховские чтения в Оттаве: сб. науч. тр. Тверь – Оттава: Лилия Принт. С. 144 –158.

Панов М. В. Современный русский язык. Фонетика. М.: Высшая школа, 1979. 256 с.

Сендерович С. (2012). Фигура сокрытия. Избр. работы: в 2 т. М.: Языки славянских культур. Т. 2. 600 с.

Табачникова О. (2006). От Чехова к Довлатову: «прославление бесцельности», или поэтика, оказывающая сопротивление тирании // Философия Чехова: материалы Междунар. науч. конф. Иркутск, 27 июня –2 июля 2006 г. / под ред. А. С. Собенникова. Иркутск: Изд-во Иркутского гос. ун-та. С. 237– 254.

Толстая Е. (2002). Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов. М.: РГГУ. 366 с.

Чехов А. П. (1978). Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Т. 13.

Чигарева Е. (2016). «Дядя Ваня» А. П. Чехова: к вопросу о музыкальной организации художественного текста // Ибсен. Гамсун. Чехов: тогда и сейчас: сб. статей. М.: РГГУ. С. 233 – 254.

### References

*Active dictionary of the Russian language.* (2014). Under the general supervision of Academician of the Russian Academy of Sciences Yu. D. Apresyan. Moscow, Sankt-Petersburg, Nestor-Istoriya. Vol. 2, 736 p. (In Russian).

Domansky Yu.V. (2014). *Chekhov's remark: some observations.* Moscow, State central theater museum of A. A. Bakhrushin, 120 p. (In Russian).

Chekhov A. P. (1978). *Complete Works and Letters:* in 30 volumes. Moscow: Nauka, 1974–1983. Vol. 13. (In Russian).

Chigareva E. (2016). «Uncle Vanya» by A. P. Chekhov: on the question of the musical organization of literary text. *Ibsen. Hamsun. Chekhov: then and now: selected articles.* Moscow, RGGU, pp. 233-254. (In Russian).

Gulchenko V.V. (2019). Treplev's «World Soul» and Astrov's «Uyezd Soul». *From «Wood Spirit» to «Uncle Vanya».* Collection of scientific works. in 2 parts. Part I. M.: State central theater museum of A. A. Bakhrushin, pp. 266-277. (In Russian).

Ivleva T.G. (2001). *The author in the drama of A.P. Chekhov.* Tver': Tver' state university, 131 p. (In Russian).

Kondratieva V.V., Larionova M.Ch. (2012). *Artistic space in the plays of A.P. Chekhov of the 1890s - 1900s: mythopoetic models.* Rostov-on-Don: Publishing house «Foundation», 208 p. (In Russian).

Krasikova N.B. (2018). *Quiet-like and pro-like organization of musical speech:* thesis. 17.00.02. Sankt-Petersburg, 220 p. (In Russian).

Krylova E.O. (2009). *Metaphor as a meaning-generating mechanism in the artistic world of A.P. Chekhov:* thesis. 10.01.01. Sankt-Petersburg, 186 p. (In Russian).

Lakoff J., Johnson M. (2004). *Metaphors we live by: trans. from English.* Moscow, Editorial URSS, 256 p. (In Russian).

Levontina I.B., Shmelev A.D. (1999). On my own two feet: vocabulary of walking in Russian. *Logical analysis of language. Languages of the dynamic world.* Dubna, International University of Nature, Society and Man «Dubna», pp. 269-285. (In Russian).

Mayakovsky V.V. (1955). Two Chekhov. *Mayakovsky V.V. Complete works: In 13 volumes.* Academy of Sciences of the USSR. Institute of World Literature named after A.M. Gorky. Moscow, State publishing house of fiction literature = Goslitizdat, 1955–1961, vol. 1, pp. 294-301. (In Russian).

Meerson J. (2006). Three degrees of defamiliarization: rhythm and action in the dramatic works of Anton Chekhov (synopsis). *Chekhov's readings in Ottawa: Collection of scientific papers.* Tver' – Ottawa, Lilia Print, pp. 144-158. (In Russian).

Panov M. B. (1979). *Modern Russian language. Phonetics.* Moscow, Vysshaya shkola, 256 p. (In Russian).

Senderovich S. (2012). *The figure of concealment. Selected works: in 2 volumes.* Moscow, Languages of Slavic cultures = Yazyki slavyanskikh kultur. Vol. 2. 600 p. (In Russian).

Tabachnikova O. (2006). From Chekhov to Dovlatov: «the glorification of aimlessness», or poetics resisting tyranny. *Philosophy of Chekhov: materials of the International scientific conference.* Irkutsk, June 27 – July 2, 2006, ed. A.S. Sobennikova. Irkutsk, Publishing house of Irkutsk state university, pp. 237-254. (In Russian).

Tolstaya E. (2002). *Poetics of Irritation: Chekhov in the late 1880s - early 1890s*. Moscow, RGGU, 366 p. (In Russian).

**Natalya M. Shcharenskaya** (Rostov-on-Don, Russian Federation)

**A Walk into the Depth of the Garden (about One Metaphor in the Play 'Uncle Vanya' By A. Chekhov)**

The metaphor «*depth of the garden*» introduced in the stage direction of the first act of «Uncle Vanya» is analyzed. It is proved that both entities of the genitive metaphor have a metaphoric meaning. The metaphoric meaning of the lexeme 'garden' is connected with units of legal semantics. The lexeme 'depth' is connected with water metaphors in the text. 'The depth of the garden' points to the degree of Serebryakov's doomness in his search for God's mercy, which is depicted through water images. The analysis of the metaphor with its complex relations, including phonetic ones, demonstrates Chekhov's poetic style, that gives the word specific weight and lends the language a leading role in depicting the world. A fragment of the world – Serebryakov's walk in the garden – looks like predestination of professor's fate, made up of his missteps.

**Key words:** *Chekhov, 'Uncle Vanya', Chekhov's language, poetic style, metaphor.*

**Natalya M. Shcharenskaya** – Ph.D. in Philology, associate professor of the Russian language dpt. Institute of Philology, Journalism and cross-cultural Communication. Southern Federal University. Phone: 8-918-511-48-86; e-mail: n-scharenskaja@yandex.ru