



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
СТУДИЈСКИ ПРОГРАМ: ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

**Уметнички детаљ у новелама
Антонa Павловича Чехова**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: Проф. др Владимир Гвозден Кандидат: Галина Лукић

Нови Сад, 18. септембар 2018. године

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

НАЗИВ ФАКУЛТЕТА: ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Galina Lukić
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Vladimir Gvozden
Naslov rada: NR	<i>Umetnički detalj u novelama Antona Pavloviča Čehova</i>
Jezik publikacije: JP	Srpski jezik
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija

Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina
Godina: GO	2018.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Sremski Karlovci, 21205 Trg Patrijarha Brankovića 1
Fizički opis rada: FO	Broj poglavlja: 13 Broj Stranica: 175
Naučna oblast: NO	Nauka o književnosti
Naučna disciplina: ND	Teorija književnosti
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Strukturalna analiza, književna slika, tipologija, detalj, stil, plan izraza, plan sadržaja, nužnost, slučajnost, fikcija
UDK	821.161.1.09 Čehov A. P.
Čuva se: ČU	FILOZOFSKI FAKULTET, Centralna Biblioteka
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	U doktorskoj disertaciji pod nazivom <i>Umetnički detalj u novelama Antona Pavloviča Čehova</i> razmatran je problem definicije umetničkog detalja na osnovu postojećih istraživanja u nauci o književnosti. Razmotrene su takođe specifičnosti umetničke detaljizacije u stvaralaštvu A. P. Čehova, funkcionisanje

umetničkog detalja kako u sferi predmetne, tako i u sferi senzorne slikovitosti.

Virtuoznost Čehova kao pisca se odlikuje u njegovoj sposobnosti da uz pomoć malog pokaže i otkrije veliko. Ovaj princip se kod njega primenjuje svugde kako na nivou strukture teksta dela, kada govorimo o umetničkim detaljima, tako i na nivou njegovog celokupnog stvaralaštva. Polazeći od toga, da je detalj smisaono jezgro umetničke slike, tipologiju umetničkih detalja smo u ovom istraživanju izgradili na osnovu toga, na kakav aspekt navedene slike pisac obraća našu pažnju, tj. kakvo je njeno prvenstveno značenje u određenom fragmentu teksta. Tokom analize koja se bazirala na blizu od tri stotine Čehovljevih dela, primetili smo da njegovi detalji često sadrže u sebi više idejno-sadržinskih smislova, na osnovu kojih je u ovom radu izgrađena klasifikacija detalja. Radom na tekstu analitički je opisan umetnički detalj koji je bio razmotren u kontekstu smisaonog jezgra umetničke slike. Metode istraživanja (tipološka i hermeneutička) su predodređene koncepcijom proučavanja celovitosti umetničke slike umetničkog dela.

Došli smo do zaključka da analiza umetničkog detalja, isto kao i proces njegovog formiranja, ne ograničava se čvrstim okvirima, te je zato nemoguće stvoriti jedinstvenu tipologiju umetničkih detalja. Tajna čehovljevskog detalja

	<p>sastoji se u na trenutak neobičnom, originalnom samoodnosu njegovog plana izraza sa planom sadržaja. Piščevo umeće izražava se u pronicanju u suštinu prikazane slike i pri tom korišćenju minimalne količine jezičkih sredstava. Jezičke jedinice su odabrane na taj način da recipijent tokom složenog intelektualnog procesa dobija predstavu o umetničkoj slici, ovaploćenoj u piščevom svetu.</p> <p>Analiza poetike Čehovljevog detalja dovodi do zaključka da umetnički detalj u piščevim novelama jeste jedan od najvažnijih načina umetničke izražajnosti, koji često dobija svojstva simbola, metafore, poređenja ili personifikacije stapajući se sa njima u svojoj glavnoj izražajnoj funkciji.</p> <p>Stvaralaštvo A. P. Čehova dalo je sliku sveta koja nije oslobođena sporednog i slučajnog, podjednako imajući u vidu sve strane ljudskog postojanja, tj. sliku sveta u njegovoj novoj složenosti.</p>
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	
Datum odbrane: DO	

Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:
---	-------------------------------

University of Novi Sad

Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD thesis/ doctoral dissertation
Author: AU	Galina Lukic
Mentor: MN	Prof. dr Vladimir Gvozden
Title: TI	<i>Artistic Detail in Anton Pavlovich Chekhov's Stories</i>
Language of text: LT	Serbian language
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2018.

Publisher: PU	author's reprint
Publication place: PP	Sremski Krlovci Trg Patrijarha Brankovica 1
Physical description: PD	Number of chapters: 13 Number of pages:
Scientific field SF	Literary Studies
Scientific discipline SD	Literary Theory
Subject, Key words SKW	Structural analysis, literary image, typology, detail, style, literary expression, literary content, necessity, coincidence, fiction
UC	
Holding data: HD	
Note: N	
Abstract: AB	<p>In this PhD thesis entitled <i>Artistic Detail in Anton Pavlovich Chekhov's Stories</i> considers the problem of the definition of the artistic detail on the basis of the existing research in literature. This thesis also deals with specificity of artistic detailization in Chekhov's works as well as with the functioning of the artistic detail both in the sphere of objective and of sensorial imagery.</p> <p>Chekhov's virtuosity is reflected in his ability to show and reveal the big picture using small fragments. He uses this method consistently both on the level of the text</p>

structure when it comes to artistic details and on the level of his entire writing. Presupposing that the detail is the meaningful core of an artistic image we have formed the typology of artistic details in this research, depending on which aspect of the image shown the writer is drawing our attention to, i. e. what is its primary meaning in the certain text fragment. During the analysis of approximately three hundred Chekhov's stories and novels we noticed that his details often contain more conceptual meanings, on the basis of which the detail classification in this thesis has been formed. The artistic detail in the context of meaningful core of an artistic image is analytically described by examining the text. The research methods (both typological and hermeneutical) are predetermined by the conception of studying the entirety of the artistic image in the works of literature.

We have come to the conclusion that the analysis of a work of literature as well as the process of its forming is not firmly bound, thus it is impossible to create a unique typology of the art detail. The secret of a Chekhovian detail is in a momentarily unusual connection between the level of expression and the level of the content. The writer's craft is reflected in his hitting the essence of the image shown using thereby the minimal quantity of linguistic means. The linguistic units have been chosen in the way that in the complex intellectual process the recipient

	<p>receives a profound idea of an artistic image embodied in the writer's world.</p> <p>The analysis of the poetics of a Chekhovian detail leads to the conclusion that the artistic detail in the writer's works truly is one of the most imported instruments for creating an artistic image, one of the most significant ways of artistic expression, which often acquires the characteristics of a symbol, simile, metaphor or personification merging together in its main expressive function.</p> <p>Chekhov's works gave the image of the world that is not rid of the incidental and irrelevant, bearing in mind all levels of human existence, i. e. the image of the world in its new complexity.</p>
<p>Accepted on Scientific Board on: AS</p>	
<p>Defended: DE</p>	
<p>Thesis Defend Board: DB</p>	<p>president: member: member:</p>

ИЗВОД

У докторској дисертацији под називом *Уметнички детаљ у новелама Антона Павловича Чехова* разматран је проблем дефиниције уметничког детаља на основу постојећих истраживања у науци о књижевности. Размотрене су такође специфичности уметничке детаљизације у стваралаштву А. П. Чехова, функционисање уметничког детаља како у сфери предметне, тако и у сфери сензорне сликовитости.

Виртуозност Чехова као писца се одликује у његовој способности да уз помоћ малог покаже и открије велико. Овај принцип се код њега примењује свугде како на нивоу структуре текста дела, када говоримо о уметничким детаљима, тако и на нивоу његовог целокупног стваралаштва. Полазећи од тога, да је детаљ смисаоно језгро уметничке слике, типологију уметничких детаља смо у овом истраживању изградили на основу тога, на какав аспект наведене слике писац обраћа нашу пажњу, тј. какво је њено првенствено значење у одређеном фрагменту текста. Током анализе која се базирала на близу три стотине Чеховљевих дела, приметили смо да његови детаљи често садрже у себи више идејно-садржинских смислова, на основу којих је у овом раду изграђена класификација детаља. Радом на тексту аналитички је описан уметнички детаљ који је био размотрен у контексту смисаоног језгра уметничке слике. Методе истраживања (типолошка и херменеутичка) су предодређене концепцијом проучавања целовитости уметничке слике уметничког дела.

Дошли смо до закључка да анализа уметничког дела, исто као и процес његовог формирања, не ограничава се чврстим оквирима, те је зато немогуће створити јединствену типологију уметничких детаља. Тајна чеховљевског детаља састоји се у на тренутак необичном, оригиналном самооднос у његовог плана израза са планом садржаја. Пишчево умеће изражава се у проницању у суштину приказане слике и при том коришћењу минималне количине језичких средстава. Језичке јединице су одабране на тај начин да реципијент током сложеног интелектуалног

процеса добија дубоку представу о уметничкој слици, оваплоћеној у пишчевом свету.

Анализа поетике Чеховљевог детаља доводи до закључка да уметнички детаљ у пишчевим новелама јесте један од најважнијих инструмената стварања уметничке слике, један од најзначајнијих начина уметничке изражајности, који често добија својства симбола, метафоре, поређења или персонификације стапајући се са њима у својој главној изражајној функцији.

Стваралаштво А. П. Чехова дало је слику света која није ослобођена од споредног и случајног, подједнако имајући у виду све стране људског постојања, тј. слику света у његовој новој сложености.

ABSTRACT

In this PhD thesis entitled *Artistic Detail in Anton Pavlovich Chekhov's Stories* considers the problem of the definition of the artistic detail of the basis of the existing research in literature. This thesis also deals with specificity of artistic detalization in Chekhov's works as well as with the functioning of the artistic detail both in sphere of objective and sensorial imagery.

Chekhov's virtuosity is reflected in his ability to show and reveal the big picture using small fragments. He uses this method consistently both on the level of the text structure when it comes to artistic details and on the level of his entire writing. Presupposing that the detail is the meaningful core of an artistic image we have formed the typology of artistic details in this research, depending on which aspect of the image shown the writer is drawing our attention to, i.e. what is its primary meaning in the certain text fragment. During the analysis of approximately three hundred Chekhov's stories and novels we noticed that his details often contain more conceptual meanings, on the basis of which the detail classification in this thesis has been formed. The artistic detail in the context of meaningful core of an artistic image is analitically described by examining the text. The research methods (both typological and hermeneutical) are predertemined by the conception of studying entirety of an artistic image in the work of literature.

We have come tu the conclusion that the analysis of a work of literature as well as the proceses of its forming is not firmly bound, thus it is impossible tu created a unique typology of the art detail. The secret of a Chekhovian detail is in a momentarily unusual connection between the level of expression and the level of the content. The writer's craft is reflected in his hitting the essence of the image shown using thereby the minimal quantity linguistic means. The linguistic units have been chosen in the way that in the complex intelectual process the recipient receives a profound idea of an artistic image embodied in the writer's world.

The analysis of the poetics of a Chekhovian detail leads to the conclusion that the artistic detail in the writer's works truly is one of the most imported istruments for

creating an artistic image, one of the most significant ways of artistic expression, which often acquires the characteristics of a symbol, simile, metaphor or personification merging together in its main expressive function.

Chekhov's works gave the image of the world that is not rid of the incidental and irrelevant, bearing in mind all levels of human existence, i.e. the image of the world in its new complexity.

САДРЖАЈ:

УВОД	18
I. УМЕТНИЧКИ ДЕТАЉ КОЈИ ПРИПАДА СФЕРИ ПРЕДМЕТНЕ СЛИКОВИТОСТИ	35
1. Портретни детаљ (статички)	35
1.1. Описни портретни детаљи	36
1.2. Портретно-ситуациони детаљи	37
1.3. Аксиолошки портретни детаљ	38
1.4. Зооморфни детаљи	42
1.5. Метонимијски портретни детаљ	43
2. Динамички портретни детаљ	44
3. Психолошки детаљ	49
3.1. Понашање јунака условљено болешћу	49
3.2. Понашање јунака у типичним ситуацијама	51
3.3. Спонтана реакција јунака на дату ситуацију	54
3.4. Емоционално-физиолошка реакција јунака	56
3.5. Емоционално-физичка реакција на ситуацију као детаљ-наговештај даљег развоја сижеа	58
3.6. Реакција на новонасталу ситуацију	59
3.7. Физичка манифестација услед емоционалног потреса јунака	61
3.8. Предметно-психолошки детаљи-дражи	63
4. Фигуративни (стилистички) детаљи	71
4.1. Метафорички детаљ	71
4.2. Персонификациони детаљ (персонификација предмета)	75
4.3. Символички детаљ	78
4.4. Детаљи-поређења	88
4.4.1. Портретне карактеристике описане помоћу детаља-поређења	89
4.4.2. Описи емоционално-психичког стања јунака помоћу детаља-поређења ..	89

4.4.3. Карактеристика ситуације помоћу детаља-поређења.....	91
5. Сижејни детаљи („знаци ситуације”)	94
5.1. Предмет-манифестант ситуације.....	94
5.2. Понашање, гестови, мимика као „манифестација” ситуације	97
6. Детаљ-наговештај	100
7. Пејзажни детаљи	104
7.1. Персонификовани пејзаж који одсликава радњу или стање јунака	104
7.2. Пејзаж као емоционална позадина новеле.....	107
7.3. Пејзажни детаљи који наглашавају одређено душевно стање јунака.....	111
7.4. Пејзажни детаљи као средство акцентовања кулминације.....	113
7.5. Стапање јунака са природом и пејзажни детаљи који садрже филозофска расуђивања приповедача	114
II. УМЕТНИЧКИ ДЕТАЉ КОЈИ ПРИПАДА СФЕРИ ДОЖИВЉАЈА ЈУНАКА	118
1. Сфера сензорне сликовитости у уметничком делу	118
2. Аудитивни детаљи	119
2.1. Говор природе	120
2.2. Музичка остварења у новелама	123
2.3. Доживљај звукова од стране јунака.	125
2.4. Звуци спољашњег света у сазвучју са расположењем јунака новеле	127
2.5. Идејна функција звукова у делу	128
2.6. Звук као емотивна позадина приповедања	131
2.7. Безизлазно стање код јунака	134
2.8. Звуци тишине.....	135
2.9. Оштри неочекивани звук као опис ситуације, догађаја или емоционалног стања јунака	136
2.10. Звуци као опис ситуације у приповедању	138
3. Одоративни детаљи	139
3.1. Мириси стварају живописне слике.....	140
3.2. Мирис карактерише социјалну средину	141
3.3. Мирис ствара амбијент	142

3.4. Мирис као позадина сижеа.....	143
3.5. Мирис као карактеристика ситуације	147
3.6. Мирис као карактеристика лика	148
3.7. Мирис у доживљају јунака новеле	149
4. Детаљи колорита	151
4.1. Улога боје у сижејној линији приповедања.....	151
4.2. Детаљи колорита као скривена позадина новеле.....	153
4.3. Симболичко значење детаља колорита.....	159
4.4. Јунаков доживљај боје	161
ЗАКЉУЧАК	165
СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ	170

УВОД

Стваралаштво Антона Павловича Чехова је почетак руске, па и светске новелистике XX века, мада хронолошки оно би требало да припада XIX веку. Ако пажљиво читамо Чехова, приметићемо у његовом делу темеље класичне традиције велике руске реалистичке књижевности XIX века. Посматрано са друге стране, видећемо да ће се уобичајено схватање, уобичајено поимање књижевности XIX трансформисати у Чеховљевом стваралаштву, када их он буде маестрално развијао и полагао основе књижевности XX века. Како примећује Б. Ејхенбаум:

Чехов је демостративно уводио у књижевност животне ситнице ‘што прве упадају у очи’, за које се пре чинило да су изван књижевности; (...) Чеховљев метод укида разлике и противречности између социјалног и личног, историјског и интимног, општег и посебног, великог и малог – те саме противречности, над којима се тако мучно и тако неплодно трудила руска књижевност у потрази за обновом живота (Эйхенбаум, 1969: 360, 361-362)¹.

Са друге стране, А. Дерман такође тврди: „Чеховљева поетика се своди на превазилажење поетике претходне фазе развоја руске уметничке књижевности. Књижевни стил претходне фазе – то је Тургеневљев стил” (Дерман, 1929: 255).

Чехов, као што је познато, ушао је у руску и светску књижевност као мајстор кратке приче. Он је уздигао овај жанр до највишег степена савршенства. Ово савршенство састоји се у томе што су Чеховљеве приповетке уметнички много садржајније, јер материјал који је у њима смештен довољан је за неколико романа. Писац ово постиже употребом уметничког детаља, који је у стању да у себе смести дубоки смисао описане појаве, разоткривајући њену суштину. Често се у књижевној критици цитира мишљење Л. Н. Толстоја о стваралаштву А. П. Чехова:

¹ Превод цитиране литературе и Чеховљевих текстова из приповедака у даљем тексту дисертације Г. Лукић.

Чехова као уметника не можемо чак ни упоредити са ранијим руским писцима – с Тургењевим, Достојевским или са мном. Чехов има своју својеврсну форму, као импресионисти. Гледаш, човек, чини се, не бирајући маже бојама, које му допадне под руку, и као да ти потези кичицом немају никакве везе између себе. Међутим, одмакнеш се, погледаш — и у целини се добија задивљујући утисак. Пред вама је упечатљива, непоновљива слика (Фейдер, 1928: 318).

Ове Толстојеве речи, по нашем мишљењу, на најбољи начин описују уметничку специфичност Чеховљевог стваралаштва. Сликровити, насумични „потези кичицом” (уметнички детаљи) постају један од најважнијих елемената поетике А. П. Чехова, издвајајући његово стваралаштво у односу на друге писце. Разноврсни потези кичицом приморавају читаоца да концентрише своју пажњу на њих, да проникне у њихове узајамне односе и да разоткрије себи, понекад неочекиване, трептаје нечије душе, угледа танке границе емоционалних проживљавања, дотакне недокучиву тајну и у исто време осети нераскидиву везу са универзумом. С. Балухати примећује: „Детаљ код Чехова је неодвојив од његовог схватања света и више – од тога како он приказује у уметности свој индивидуални опсег животних појава” (Балухатый, 1920: 153).

Антон Павлович Чехов описивао је живот у свим његовим сегментима. Познато је сећање Корољенка о разговору са Чеховим: „ – Знате како ја пишем своје мале новеле?.. Ево. Он је погледао на сто, узео у руку прву ствар коју је угледао - то је била пепељара. – Хоћете, – сутра ће бити новела... Наслов *Пепељара*” (Захаров, 2005: 208). У томе се и огледа Чеховљева својеврсност као писца: усредсређеност пажње према свакој ствари, према свакој манифестацији стварности.

Предмет ове докторске дисертације биће проучавање специфичности сфере уметничке детаљизације у новелама А. П. Чехова, типолошких карактеристика и посебности функционисања детаља на различитим нивоима уметничке целине, као и њихових улога у формирању концепције света и човека.

Радови познатих чеховиста, као што су М. П. Громов («Книга о Чехове», «Чехов»), В. Б. Катајев («Проза Чехова: проблема интерпретацији», «Литературные связи Чехова»), В. Ј. Лакшин («Толстой и Чехов»), И. Н. Сухих («Проблемы

поэтики А.П. Чехова»), А. П. Чудаков («Поэтика Чехова», «Мир Чехова: возникновение и утверждение»), Е. М. Полоцка («А. П. Чехов: движение художественной мысли») посвећени су проучавању различитих аспеката поетике А. П. Чехова, у њима су садржане важне напомене и суштинска запажања о особеностима Чеховљевог детаља, али специјалног истраживања уметничког детаља у стваралаштву овога писца до данас нема.

Размотримо теоријски и методолошки принципи проучавања уметничког детаља. Уметнички детаљ у књижевној науци до данас нема општеприхваћену дефиницију која би одговарала теоријским принципима схватања тог појма. Границе појмова „подробност” и „детаљ” су нејасне и неопређене, често се користе као синоними. До данас научници се нису усагласили у вези са схватањем уметничког детаља, јединствено мишљење се није формирало, општеприхваћена класификација недостаје.

Један од првих корака у проучавању и теоријском осмишљавању уметничког детаља у совјетској књижевној науци је начинио Јефим Семјонович Добин. Аутор разматра појмове „детаљ” и „подробност”, наглашавајући постојање обе уметничке реалије и њихову традиционалну синонимичност. Међутим, Ј. С. Добин указује на очигледне разлике. „Подробност делује у великом броју. Детаљ тежи ка јединичности” (Добин, 1981: 304). „Детаљ је интензиван. Подробности су екстензивне” (Добин, 1981: 305). Упоређујући уметнички детаљ у делу са минијатуром у сликарству, а последња има карактеристику да апсорбује у себе веома много, аутор наглашава способност и детаља и подробности ка проширивању слике и смисла (Добин, 1981: 310). Добин указује и на то да уметнички детаљ има својство да увек избија у први план привлачећи читаочеву пажњу (Добин, 1981: 310).

Е. Полоцка примећује да разлика између детаља и подробности постаје видљива при разматрању структуре уметничког текста. „Запажајући предмете, памћење не може да се придржава рангирања: ово је детаљ, а ово је подробност. Хијерархија по значењу је судбина тек оних предмета, који су већ ушли у свет уметничког дела” (Полоцкая, 1979: 47).

Теоретичар књижевности Марк Александрович Шчеглов, полемишући са Добиним у вези са јединичности детаља, примећује да детаљ или црта може бити естетски многостран, значајан и поседовати дубоки психологизам и смисао (Шчеглов, 1987: 216). Аутор каже да је уметнички детаљ опредељивач,

чији искази, у принципу, и стварају код читаоца неки упечатљив утисак о слици човека, о његовој живој непоновљивости и типичности, реално конкретизирајући и емоционално бојећи представљену појаву. Уметнички детаљ, на тај начин, има идејну, психолошку, естетску и емоционалну тежину у делу (Шчеглов, 1987: 220).

М. Шчеглов види узроке првостепене улоге уметничког детаља у тексту у специфичности сликовитог мишљења. Он сматра да уметнички детаљ није просто нека случајна ситница, ни са чим проузрокована подробност, него обавезни део уметничке целине, уметничке слике. Даље аутор наглашава потчињеност уметничког детаља целокупном сликовито-емоционалном и идејном „систему” дела (Шчеглов, 1987: 227). Међутим, превише изражајни уметнички детаљ има изузетно самосталну улогу, што може довести до нетачности онога што хоће да прикаже аутор. На то упозорава и Генадије Николајевич Поспелов, тврдећи да детаљи приказују уметничку вредност дела, када они изражавају неки његов аспект (Поспелов, 1988: 436).

Љилија Валентиновна Черњец полази од чињенице да је књижевност као уметност речи на најприснији начин повезана са лингвистиком. Предмет проучавања лингвистике је реч, у општем смислу, као и у теорији књижевности. Али у теорији књижевности реч има значај не само из аспекта њене семантике, него још и с тачке гледишта њеног звучања, ритма, интонације, како сматра аутор. Реч има своју структуру, укључујући и мање јединице. Черњец преноси дату аналогију на металогосну димензију (*рус.*: метасловесное измерение) књижевног дела, где је реч у корелацији са сликом — проказивање предмета у њиховој индивидуалности. Као и реч, и предмет, слика се дели на ситније саставне делове. Предметни свет дела је такође делљив, и његову најситнију јединицу Л. Черњец назива уметничким детаљем, наглашавајући традиционалност таквог назива. Осим тога ауторка наглашава да је таква детаљизација условљена специфичношћу књижевности као уметничке врсте. Пошто писац нема могућност да наслика предмет узимајући у

обзир све његове особине, он користи детаљ. На тај начин детаљ замењује у тексту целину, коју досликава читалац (Чернец, 2004: 287).

Поставља се питање, како, на основу чега можемо у делу издвојити ту „најситнију јединицу”, под којом Чернец подразумева детаљ? И зашто је металогосни свет дела је предметни свет? Детаљ може бити приказана у тексту не само у облику предмета, већ то може бити и понашање лика са свим емоционалним нијансама итд. Зато после читања Чернециног чланка дефиниција уметничког детаља остаје не сасвим разумљива.

Андреј Борисович Јесин дефинише уметнички детаљ на следећи начин: најситнија сликовита или изражајна уметничка подробност, у коју аутор убраја пејзаж, портрет, поступак итд. Уметнички детаљ он назива микросликом (рус.: микрообразом), али примећује да је дати елемент обавезно део нечег већег, например, портрета јунака (Есин, 1999: 76). А. Б. Јесин издваја две групе уметничких детаља: психолошке и спољашње. Последњи су повезани са свакодневицом јунака и бивају портретни, пејзажни, предметни. Психолошки детаљ осликава унутрашње стање јунака, његове страхове и размишљања, осећања, жеље, мисли итд. Како с правом запажа аутор, могућ је прелаз спољашњег детаља у психолошки и обрнуто, например, када детаљ свакодневице приказује унутрашња преживљавања јунака (Есин, 1999: 74-75). Осим дате класификације аутор говори и о детаљама-подробностима и о детаљима-симболима (Есин, 1999: 75). А. Б. Јесин није сагласан са Ј. Добиним да је детаљ уметнички изнад подробности, иако се слаже са Добиним у томе што подробностима приписује мноштвеност и способност описивања реалија са свих тачака гледишта и страна, док симболу признаје јединичност и умеће да се исказе суштина. Теоретичар говори о високој уметничкој вредности детаља-подробности, зато што је он способан да буде веома уверљив да дочара не само предметни свет већ и сложене психолошке аспекте представљене стварности. С тачке гледишта Јесина, детаљ-симбол дарује општи утисак и често се јавља као проводник мишљења аутора (Есин, 1999: 76).

На тај начин аутор је предузео разгранату класификацију уметничког детаља, објединивши мишљења својих колега-претходника.

Валентин Јевгењевич Хализев говори о детаљизованом приказивању (рус.: изображении), и управо оно игра главну улогу у књижевном делу (Хализев, 2004: 284). Научник одређује уметнички детаљ, дефинишући га као подробност, као најситнију и недељиву کاریку уметничке предметности. Аутор успоставља компоненте сликовитости од највећег према најмањем: поступци понашања ликова, портрети, психичке појаве, ствари, пејзажи и, на крају, подробност. Према мишљењу В. Е. Хализева, уметнички детаљ може да добије самостално значење, па било оно и релативно (Хализев, 2004: 184). Нажалост, В. Хализев, као и Љ. Черњец, не објашњава по ком принципу издваја детаљ као недељиву کاریку уметничке предметности и како се она оваплоћује у тексту.

Сајан Жимбијевич Балданов у књизи Уметнички детаљ у бурјатској прози («Художественная деталь в бурятской прозе») обраћа пажњу на ту чињеницу да је уметнички детаљ делић уметничког света, који изражава одређену страну садржаја и представља један од основних елемената сликовне форме (Балданов, 1987: 15). Слично схватање уметничког детаља, као дела целине, присутно је у радовима већине аутора.

Валерија Андрејевна Кухаренко у раду Интерпретација текста («Интерпретация текста») темељно разматра такву појаву, као што је уметнички детаљ. По мишљењу ауторке, уметнички детаљ више него било шта друго наглашава индивидуални стил писца. Уметнички детаљ представља значајни део веће глобалне појаве. Феномен детаља јесте у томе што је он у стању да дочара реципијенту неопходну информацију о представљеном предмету, појави, у оним случајевима када их је немогуће дочарати у потпуности (Кухаренко, 1988: 110).

У новијим радовима истраживачи покушавају да дају другачији поглед и систематизацију теоријских података о уметничком детаљу, тако да се често баве проблемом теоријског схватања дате појаве.

Татјана Ивановна Лазарева у својој дисертацији Уметнички детаљ у романима С. П. Данилова: типови и функције («Художественная деталь в романах С. П. Данилова: типы и функции») износи сопствено схватање проблема. Ауторка објашњава термине „подробност” и „детаљ”, предлажући да детаљ дефинишемо као форму израза скривене ауторске позиције, која, функционишући као поступак

психологизма, композиције, грађења сижеа, служи као средство разоткривања иманентних црта карактера јунака, његовог душевног стања, метаморфозе, стварања контрастног портрета, развоја сижеа, акцентовања његових садржајно и естетски значајних елемената (Лазарева, 2014: 9-10). Лазарева одбацује идеју о синонимичности термина „детал” и „подробност”, разликујући их. Ту разлику ауторка види у томе што детал поседује већи знаковни потенцијал и полифункционалност, док подробност има функцију описивања (Лазарева, 2014: 10).

У дисертацији Закирове Лилије Рашитовне, посвећеној проучавању књижевног наслеђа Ф. Амирхана, такође се поставља питање о теоријско-методолошким аспектима уметничког детаља. „Уметнички детал, као једна од форми приказивања света, представља неутуђив део књижевно-уметничке слике”, – пише Закирова (Закирова, 2007: 4). Ауторка наглашава значај уметничког детаља у тексту, зато што управо он може да попуни целину, покрећући неопходне асоцијације код читалаца (Закирова, 2007: 10). Закирова је покушала да да класификацију уметничког детаља, издвојивши следеће групе детаља: статички — динамички, описни — приповедачки, психолошки, портретни — пејзажни — предметни (Закирова, 2007: 12).

Кочетова Валентина Геннадиевна, проучавајући стваралаштво И. А. Гончарова, такође даје дефиницију уметничког детаља. По њеном схватању уметнички детал је најмања слика дела, која улази у састав крупнијих слика и, на крају крајева, повезана је са сликом човека. Ауторка дели појмове „детал” и „подробност” по степену њиховог утицаја. Она издваја описне и психолошке уметничке детаље. Описни су повезани са спољашњом сликом јунака, светом који га окружује, а психолошки су у служби разоткривања карактера јунака (Кочетова, 2002: 9). Овде се ауторка придржава класификације Б. Јесина.

Истраживачица Блатова Сањат Мустафајевна у својој дисертацији Поетика уметничког детаља у жанровској структури новеле (на материјалу савремене казахстанске прозе) («Поэтика художественной детали в жанровой структуре рассказа (на материале современной казахстанской прозы)») покушава да одреди место уметничког детаља у структури текста. Ауторка каже да је уметнички детал

елемент текста, стила, композиције и приказаног света. Уметнички детаљ, сматра Блатова, јесте јединица која гради структуру на свим нивоима уметничког текста. Трагом претходника, она такође издваја два типа детаља: статички и динамички. У свом раду наглашава непроменљиву улогу статичког детаља током целог текста, за разлику од улоге динамичког детаља, који је повезан са конкретном ситуацијом, епизодом. Блатова одређује шеснаест основних функција детаља (Блатова, 2010: 10).

Трофимова Полина Викторовна у дисертацији Особине уметничког детаља у роману М. А. Шолохова „Тихи Дон” («Своеобразие художественной детали в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон»») обраћа пажњу на сужејне функције уметничког детаља, акцентујући знаковност дате појаве. Ауторка детаљно анализира у књижевној науци прихваћене класификације уметничког детаља и њихове критеријуме. Она у свом раду види уметнички детаљ као концептуално значајну микрослику у структури уметничке целине. Појмове „подробност” и „детаљ” ауторка не употребљава као синониме, јер уметничком детаљу признаје виши ниво уметничког уопштавања и многофункционалност (Трофимова, 2009: 23).

Велики корак напред у области проучавања уметничког детаља учинила је професорка Ирина Александровна Шчирова. У својој монографији Психолошки текст: детаљ и слика («Психологический текст: деталь и образ») даје следећу дефиницију уметничког детаља: „...детаљ је компонента уметничке слике, која поседује различите степене естетске активности у зависности од карактера семантичке трансформације језичких јединица, које реализују детаљ у тексту” (Шчирова, 2003: 97). Професорка указује на нераздвојну узајамну везу уметничког детаља и књижевне слике. Слика се јавља као производ уметничког мишљења и добија своју материјализацију у тексту. Уметнички детаљ као компонента целокупне слике спаја у себи и материјално, и идеално, и форму, и садржај. По мишљењу Шчирове, уметнички детаљ, који се реализује у тексту, рађа код реципијента сензорно конкретну слику, чији је он саставни део. Слика активира емоционални доживљај, што се незаустављиво пројектује и на информацију коју ствара слика. Управо увећање емоционално-сликовитог потенцијала детаља јесте

његово основно функционално својство. Осим тога, ауторка предлаже сопствену функционално-семантичку класификацију. Сагласно датој класификацији постоје следеће групе уметничког детаља: емоционално-неутрални детаљ, емоционално-обојени детаљ, емоционално-суштински детаљ, емоционални симбол.

Такав поглед на уметнички детаљ представља принципијелно нови приступ проблематици, који се остварује у оквирима лингво-прагматичке парадигме на граници две науке — књижевне науке и лингвистике.

Као што се види из наведеног, савремена књижевноисторијска мисао доноси различите класификације типова уметничког детаља. При томе, у основи сваке типологије лежи одређени критеријум функционисања детаља, укљученост у структуру неког од сегмената уметничког дела (приказа свакодневице, психолошког, пејзажног и др.), прожимајући или моментални карактер појаве, усклађеност са текстом или подтекстом дела, ниво уметничког уопштавања (социјални, филозофски, симболички итд.).

Разматрање нашег питања ограничили смо на материјал прозних радова почевши од краја осамдесетих година 19. века до 1903. године. Традиционално се стваралаштво А. П. Чехова дели на три периода². Први период (1880 – 1888) карактеришу кратке хумористичке новеле, други период (1888 – 1899) је такозвани „преломни период” стваралаштва, када Чехов пише велике новеле и приче, и трећи период (1899 – 1904) – период драматургије. Наравно да је ова подела условна, јер је и у последњем периоду Чехов такође писао и новеле. Драматуршко стваралаштво представља посебно питање због типолошке специфичности радова за позориште, и зато излази из оквира ове дисертације.

О касним новелама Чехова, Д. П. Мирски пише: „1886. године (...) Чехов се ослободио од терета хумористичких часописа и почео да развија свој сопствени стил, који се називао и раније” (Мирский, 2004, пара. 5). На следећи начин карактерише други период стваралаштва Ј. Замјатин: „И тек у другој половини осамдесетих година дешава се у њему нагла промена, тек тада се он први пут

² Детаљније о хронолошким границама између периода стваралаштва А.П.Чехова види у књизи Л. П. Громова «Реализм А. П. Чехова второй половины 80-х годов».

озбиљно замислио над животом, над смислом живота, над смрћу. Први пут у томе што он пише, јавља се оштри укус горчине, туге, незадовољства” (Замјатин, 1955: 42). На тај начин овај период стваралаштва Чехова представља се као дубљи и свеснији, и према томе интересантнији за нашу анализу.

А. П. Чудаков, који је пажљиво проучавао предметни свет Чеховљеве прозе, изводи закључак о случајносној (рус.: случайностной) природи предметних детаља у пишчевом стваралаштву. Случајносни, или „необавезни” су, по мишљењу Чудакова, јер не учествују непосредно у „фабуларно-карактеристичком ланцу” и сметају усредсређеној слици (Чудаков, 1971: 142-144). Као један од примера такве „неочекиване подробности” аутор наводи „фотељу без једне ноге” која је на тавану, у новели Душечка (Душечка). На тај начин Чудаков у својој анализи не прецизира границу између детаља и подробности у Чеховљевој прози. У нашој даљој анализи уметничког детаља управо ће ова фотеља „без једне ноге” имати, по нашем мишљењу, важну улогу током сижејног причања, карактеришући нову етапу у животу Душечке.

На крају своје анализе Чудаков долази до закључка да се у стваралаштву Чехова присуство непотребних, случајносних детаља објашњава „подједнако усмереном пажњом писца на предметно и духовно”, што, на крају крајева, јесте проузроковано „уметничком и филозофском мишљу Чехова” (Чудаков, 1986: 197).

Савременик Чудакова В. Б. Катајев наглашава и „да изразити суштину новог карактера подробности и детаља у свету Чехова користећи појам ‘случајно’, јесте немогуће а да се при томе не помешају сфере поетике и узрочности, детерминисаности уметничког стваралаштва или да се не прибегава честим напоменама и прецизирањима” (Катаев, 1979: 68). Катајев сматра да сижејност, карактерологија, предметни свет и свет идеја треба посматрати у Чеховљевом систему као динамички процес потраге за истином, без чега „се не може схватити специфичност детаља и предмета емпиријске стварности у уметничком свету Чехова” (Катаев, 1979: 75). Савремени теоретичар књижевности А. Шчербјонок пореди „изразито специфичну” концепцију Чудакова, код којег је „испадање Чеховљевог детаља из структуре повезано са разрушавањем саме структуре на свим нивоима, захваљујући чему ‘случајносна целовитост’ и остаје само на

декларативном нивоу: у Чеховљевом тексту просто ишчезавају структуре, које могу да подрже његово јединство”, са концепцијом „реалистичности” детаља структуралисте Барта, где „деталј који испада из структуре књижевног описа, уствари се прекрасно уклапа у ту структуру као минус-поступак, који означава смисаоно одсуство структурних веза овог детаља са другим елементима структуре” (Щербёнок, 2005: 102).

Ема Полоцка примећује да: „Чувени Чеховљев деталј, специјално ненаглашен, лаконски, али увек простран, рађао се из обичних животних запажања” (Полоцкая, 1979: 40).

Леонид Циљевич обраћа пажњу на сужејност Чеховљевог детаља: „(...) продирући у смисаоне дубине детаља, читалац открива суштину појаве; проналази везе између појава, схватајући логични низ процеса, који изражава суже дела” (Цилевич, 1994: 149). „Деталј је микроелемент уметничког система, али он носи у себи, представља и открива читаоцу законе макрокосмоса – уметничког света дела и – још шире – суштинска својства стила уметника” (Цилевич, 1994: 163).

Размотривши теоријске ставове о природи уметничког детаља од стране аутора, који су се бавили његовим проучавањем, а такође узимајући у обзир мишљења стручњака-чеховиста, покушали смо да формулишемо сопствену дефиницију уметничког детаља и показати његове карактерне особине у Чеховљевом стваралаштву. Сматрамо сврсисходним да започнемо наше истраживање са разматрањем уметничке слике, јер по нашем мишљењу, уметнички деталј јесте њено смисаоно језгро. Долазимо до закључка, да говорити о уметничком детаљу као о микрослици, није сасвим коректно, јер микрослика већ садржи у себи неку слику, макар и микро-. Међутим, какву слику представља, узет посебно, тј. изван уметничке слике, извађен из контекста, предметни или било који други деталј? У вези са овим веома важну мисао је изрекао В. Ј. Лакшин:

Сама реч ‘деталј’ примењена на Чеховљево стваралаштво тражи прецизирања. Под детаљом смо навикли да подразумевамо нешто посебно, неку допуну, нешто што нам објашњава општи карактер лица или догађаја. Деталј код Чехова не допуњава смисао слике, – он га упија у себе, усредсређује у себи, зрачи из себе” (Лакшин, 1975: 326).

Узет сам по себи, уметнички детаљ има само значење лексичких јединица које га чине. Такође, не можемо рећи да је уметнички детаљ део слике, јер се разликује од других делова својим смисаоним теретом. Део слике може бити подробност, која се, ако посматрамо њен информациони потенцијал, налази као на ступањ ниже од детаља. И још једна потврда одређења уметничког детаља као смисаоног језгра уметничке слике налазимо код Левитана и Циљевича: „Детаљ поседује смисаону целину и самим тим се укључује у систем веза – директних и асоцијативних, које делују у мање или више опширном пространству уметничког света дела” (Левитан, 1990; Циљевич, 1990: 335).

Такође, ми не посматрамо детаљ и подробност као синониме. Мишљења смо да подробност поседује много мањи смисаони терет него детаљ, и да служи само као допуна уметничкој слици, дајући јој различите нијансе. Исправно је мишљење Л. Циљевича, који примећује да: „Подробност је делимична и локална, везана за најближе текстуално окружење. Детаљ поседује смисаону целовитост и самим тим укључује се у систем веза - директних и асоцијативних, које постоје у, мање или више, опширном пространству уметничког света дела” (Левитан, 1990; Циљевич, 1990: 335). А. Чудаков сматра да „фотеља без једне ноге” у новели *Душечка* (Душечка), која се ваљала на тавану, јесте подробност, „која уноси неку хаотичност у поредак система сврсисходних детаља” (Чудаков, 1971: 143). По нашем мишљењу, појашњење у вези са фотељом „без једне ноге” оваплоћује у себи неуређеност, „обогаленост” живота главне јунакиње, која је навикла да буде са неким и да живи за неког. Као подробност у датом примеру може се узети епитет „прашњава” фотеља: „Отац је одавно већ умро, и његова фотеља се ваљала на тавану, прашњава, без једне ноге” (Чехов, 1977, X: 109).

Разликовати подробност од детаља није тешко, ако пажљиво пратимо струкуру текста и покушамо да „избацимо” из текста наводну подробност. Ако, на пример, изоставимо подробност „прашњава”, онда суштина слике о неуређеном животу и самоћи Душечки неће бити нарушена. Међутим, ако не би било прецизирајућег детаља „без једне ноге”, онда би слика изгубила свој смисао, идеју о „фаличном” животу усамљене Душечке. У томе и јесте карактерно својство детаља, који формира утисак о уметничкој слици. „Уметничка слика је

експресивна, тј. изражава идејно-емоционални однос аутора према предмету. Она се обраћа не само уму, него и осећањима читалаца, слушалаца, гледалаца” (Скиба, Чернец, 2004: 28). О тој експресивности Чеховљевог детаља сведочи и сећање Лазарева-Грузинског, којег је Чехов учио писању: „Такве су примедбе Чехова: ‘да би се нагласило *сиромаштво* просјакиње, не треба трошити много речи, не треба говорити о њеном јадном, несрећном изгледу, већ треба само успут рећи, да је она била у *олињалом* огртачу’, за мене су били откриће” (Захаров, 2005: 268). Видимо како је усредсређену пажњу показивао писац према јасноћи и прецизности танчина, који требају да илуструју слику. Наведени искази о Чехову ће послужити као кључ за објашњење његовог стваралачког мишљења.

Стварност која окружује човека присутна је у сваком уметничком тексту у облику уметничке слике. Уметничка слика, с друге стране, спаја у једну целину текст и формира доживљај код читалаца, док детаљ фокусира његову пажњу на оно што се писцу чини најважнијим или карактеристичним у природи, у човеку или предметном свету који га окружује.

Набрајајући карактеристике уметничке слике, Тјупа наглашава да она поседује „неку концептуалност (смисао)” (Тјупа, 2004: 17). В. Скиба и Л. Чернец стављају суштинску примедбу у вези са структуром уметничке слике, која се ствара уз помоћ детаља: „Било која слика доживљава се и оцењује као нека *целовитост*, макар била створена уз помоћ једног или два детаља: читалац (...) својом маштом допуњују оно што недостаје” (Скиба, Чернец, 2004: 26). „Уметничка слика је *довољна сама себи*, она је форма изражаја садржине о уметности” (Скиба, Чернец, 2004: 30).

Д. Н. Овсјанико-Куликовски још за живота Чехова писао је о специфичностима стваралаштва писца: „Да би се добило уметничко уопштавање, потребно је умеће *бирања* међу мноштвом различитих црта, чије преплетање чини посматрани живот, управо то што је потребно за уметничку истинитост, типичност, изражајност слике” (Овсјанико-Куликовски, 2002: 482). И даље: „Чехов никада не даје свестране детаљне разраде типова или карактера, које описује. Он само означава једну, две, три црте и затим их донекле расветљава, највише помоћу необично танане и прецизне психолошке анализе. Као резултат добија се силни и

својеврсни уметнички ефекат, такав, какав не можемо наћи код других уметника (...)” (Овсяннико-Куликовский, 2002: 486-487). Као што видимо, аутор не употребљава термин уметнички детаљ, говори о „цртама”, помоћу којих Чехов ствара своје карактере, а ово заправо и није нешто друго, него уметнички детаљи. Ове карактерне црте-детаљи лако је приметити скоро у свакој Чеховљевој новели. На пример, слика шкртог, себичног млинара у приповетци *На млину* (На мельнице), који остаје глув чак према молбама своје сиромашне мајке, Чехов ствара једним живописним детаљем: „велико, чврсто као жуљ, тело млинара изгледа да није осећало хладноћу” (Чехов, 1976, V: 407), или слика остарелог женскароша у приповетци *Ана о врату* (Анна на шеи), који „се сладуњаво осмехивао, и при томе гризао усне, што је чинио увек када би угледао лепу жену” (Чехов, 1977, IX: 170). Наведени примери су само мала илустрација ставова Овсяннико-Куликовског.

Илустративно је запажање српског компаратисте З. Константиновића, који не говори директно о уметничкој слици и о уметничком детаљу, него само наглашава значај „аспекта”, који, како се може закључити, и јесте уметнички детаљ, који осветљава слику с неке позиције, зависно од идеје писца:

(...) предмет сам по себи не мора да је онакав како га писац приказује; овај не би ни могао да га у потпуности прикаже, а нема ни потребе, јер писати књижевно дело не значи приступити свеобухватној појединачној дескрипцији предмета, већ одабрати неки његов аспект. Да би књижевно дело пред нама оживело, да би било стварно књижевно дело а не нека математичка расправа, потребни су такви аспекти приказаних предмета, аспекти онаквог света каквог га песник приказује (Константиновић, 1969: 227).

Сличну мисао срећемо и код В. А. Кухаренко: „Детаљ, као правило, изражава мало значајану, изузетну спољашњу ознаку свестране и сложене појаве, ...” (Кухаренко, 1988: 110); „Детаљ не замењује, него открива, појашњава. Приликом дешифровања детаља једностраности нема” (Кухаренко, 1988: 111).

И овде се подсећамо на теоријска размишљања Шкловског, изречена још двадесетих година 20. века:

Циљ уметности је да осећај ствари даје као виђење, а не препознавање; уметнички поступак се јавља као поступак ‘онеобичавања’ (рус.: остранение) ствари и као поступак отежане форме, који увећава и потешкоћу и дужину опажања, пошто је

процес рецепције у уметности сврха самом себи, и треба да буде дуготрајан; уметност је начин доживљавања стварања ствари, а оно што је направљено у уметности није важно (Шкловский, 1983: 15).

Ови уопштени ставови (о смисаоном значају, смисаоној целовитости уметничке слике) дају нам основе да закључимо, да детаљ јесте *смисаоно језгро, које изражава суштину уметничке слике*.

У нашем истраживању разматраћемо уметнички детаљ у Чеховљевим новелама, који учествује у сфери предметне сликовитости и у сфери доживљаја, тј. сензорне сликовитости. У сфери предметног света Чеховљевих новела издвојили смо портретне, психолошке, фигуративне, сижејне и пејзажне детаље. У сфери сензорно-осећајног доживљаја света говоримо о визуелном, аудитивном и олфакторном детаљу.

Сензорна сликовитост, као сфера уметничке сликовитости, заузима веома значајно место у савременој теорији књижевности. У стваралаштву А. П. Чехова сензорне слике играју посебну улогу, надограђујући се на сижејну линију приповедања, носе посебан смисаони терет, стварајући утисак реалности онога што се дешава, оживљавајући описане догађаје. Неопходно је нагласити, да у неким новелама сензорне слике заузимају не другостепену улогу, већ иступају као фундаментална основа, неодвојиви чинилац приповедања, на који као да се надограђује сам сиже. То су, на пример, такве новеле, као *Напад* (Припадок) (вариације визуелног детаља белог снега), *Доктор* (Доктор) (аудитивни детаљи оркестра), *Клопка* (Тина) (олфакторни детаљ). Такође сензорне слике могу се појављивати и фрагментарно, акцентујући пажњу на важне моменте сижеа. Детаљ формира конкретно-осећајну представу о стварности.

Полазећи од тога, да је детаљ смисаоно језгро уметничке слике, типологију уметничких детаља смо у нашем истраживању изградили на основу тога, на какав аспект наведене слике писац обраћа нашу пажњу, тј. какво је њено првенствено значење у одређеном фрагменту текста. Међутим, током анализа Чеховљевих дела, приметили смо да његови детаљи често у себи имају неколико смисаоних значења,

што отежава задатак истраживача да повуче јасне границе приликом класификације детаља. Тако, на пример, портретне детаље је најлакше издвојити у тексту, јер они непосредно описују јунака у делу. Дубљом анализом видимо да се портретни детаљи могу разматрати и као метафорички. Вратимо се поново новели *На млину*, где „велико, тврдо као жуљ, тело млинара изгледа да није осећало хладноћу”. Наведени опис физичких особина млинара може се посматрати као метафоричка карактеристика његове личности, која описује суштину његове душе, као безосећајне („тврдо као жуљ”), која нема емпатије чак за потребе своје мајке („не осећа хладноћу”). О датом многосадржајном својству Чеховљевог уметничког детаља З. Паперни пише: „Карактеристична форма развоја Чеховљевог уметничког детаља јесте његово понављање: сукоб са самим собом у измењеним условима, у новом стању јунака” (Паперный, 1976: 98).

У нашој дисертацији користили смо се два метода: типолошком и херменеутичком. Методе истраживања су предодређене концепцијом проучавања целовитости уметничке слике уметничког дела. У раду на тексту ми ћемо аналитички описивати уметнички детаљ разматрајући га у контексту смисаоног језгра уметничке слике.

Главна карактеристика виртуозности А. П. Чехова, по нашем мишљењу је његова способност да уз помоћ малог покаже и открије велико. Овај принцип се код њега примењује свугде, како на нивоу структуре текста дела, када говоримо о уметничким детаљима, тако и на нивоу његовог целог стваралаштва. Још је совјетски теоретичар књижевности А. Роскин писао о овоме следеће:

Сузивши сиже до граница болничке собе бр. 6, Чехов је дао приказ, по свом значају далеко шири него да је описао режим робије. Од болничке собе бр. 6 провукла се нит – кроз затвор – ка целој држави. Сугестивност Чеховљевог писања дала је причи ту вишу, у књижевном стваралаштву, врсту многопланости, која је веома сложена по својој уметничкој структури... (Роскин, 1959: 218).

В. Набоков, по нашем мишљењу дао је најсликовитију карактеристику Чеховљевог пишевог талената, означивши његове изузетне одлике:

Магија његове уметности се садржи у томе, да је (...) Чехов умео да дочара осећај лепоте, што је било апсолутно недоступно многим писцима, који су сматрали, да им је у потпуности познато шта је то раскошна, велелепна проза. Он то успева осветљавајући све речи једнаком слабом светлошћу, при том дајући им подједнак сиви одсјај – средњи између боје старог плота и облака који се надноси. Разноврсност интонација, треперење очаравајуће ироније, оригинална уметничка шкртост карактеристика, сликовитост детаља, обамирање људског живота – све ове чисто Чеховљеве црте залива и опкољава расплињива, попут дуге, филолошка сумаглица (Набоков, 1999: 328).

Стваралаштво А. П. Чехова дало је слику света која није ослобођена од споредног и случајног, подједнако имајући у виду све стране људског постојања, тј. слику света у његовој новој сложености.

Како је исправно писао Г. Бердников:

Чехов је живео у заблуди, мислећи да ће његово стваралаштво бити заборављено за пет до десет година. Погрешио је и у оцени својих достигнућа у разрађивању жанра велике новеле. Занимљиво је да, прецизно оцртавши схему, коју је он пронашао, Чехов тим поводом жали што одступа од традиционалног приповедања, мада су те разлике и биле његови изуми (Бердников, 1975: 186-187).

I. Уметнички детаљ који припада сфери предметне сликовитости

1. Портретни детаљ (статички)

У књижевности, као у уметности речи, портрет је само једно од средстава карактеризације, које се употребљава у композиционом јединству са другим сличним средствима: развијањем радње у сижеу, описом мисли и расположењем јунака, дијалогом учесника, описом ситуације итд. Својеврсним системом таквих средстава карактеризације ствара се у књижевности уметничка слика, а портрет се самим тим показује као једна страна уметничке слике. Између свих осталих начина представљања, портрет се разликује посебном визуелном очигледношћу и заједно са пејзажем и описима свакодневице даје делу посебну снагу сликовитости.

И у разговорном језику, и у књижевности, спољашњост се описује само тада, када је њен опис призван да идентификује свога референта (као у детективским портретима по сећању) или да га индивидуализује и извуче о њему неку информацију – од посебно психофизичке до социјалне или митолошке. Изузев бића из сфере фантастике, књижевни лик уствари нема очи, уши, усне, главу, руке или ноге као такве – они се подразумевају и зато се спомињу само ради њихове специфичности и значења које носе, било то психолошко, симболичко, симптоматично (као у детективском жанру) или синтаксично значење (са задатком да укључи или искључи лик у или из његовог окружења). Такав је статус портретних детаља и редукованих спољашњости, како у лирици, тако и у прози XX века (Фарыно, 2004: 182).

Говорећи о портретним детаљима, ми их делимо на *статичке* и *динамичке*. Таква подела се темељи на карактеру њиховог значења у односу на објекат представљеног. *Статички* портретни детаљ остаје непроменљив током целог текста приповедања. То је опис спољашњости јунака: црте лица, фигуре, боја очију,

косе итд. *Динамички* портретни детаљ описује карактерне за јунака покрете тела и позе, гестове и мимику. Овај детаљ често бива ситуационо привезан за епизоду приповедања.

Разноврсност портретних детаља, њихов текстуални обим зависи од идеје приповедача. Дешава се да другостепени лик буде описан са великом пажњом, тј. детаљи његовог портрета бивају подробније представљени. Све то зависи од тога, каква је улога тог јунака у сижеу приче, шта хоће да нам наратор покаже, на шта да обрати нашу пажњу.

1.1. Описни портретни детаљи

У Чеховљевим приповеткама, наравно, присутни су и описни портретни детаљи, тј. чисто информативни опис спољашњости јунака. На пример, опис Алисе Осиповне у приповетци *Скупи часови* (Дорогие уроки): „... погледавши на њена широка, лепо развијена рамена, на лепа леђа и строге очи, Воротов је помислио, да она, вероватно, има најмање 23 године...” (Чехов, 1976, IV: 388). Или Савка у *Агафји* (Агафья): „Савка је био момак од 25 година, висок, леп, снажан, као кремен” (Чехов, 1976, V: 25), или Иван Иванович у *Човек у футроли* (Человек в футляре): „Иван Иванович, високи, мршави старац са широким брковима, седео је поред улаза и пушио лулу” (Чехов, 1977, X: 42). Шеф станице у приповетци *Хладна крв* (Холодная кровь): „(...) млад човек са лепом брадицом и прелепим, вуненим капутом” (Чехов, 1976, VI: 377). У опису Аријаднине спољашњости у истоименој приповетци акценат се ставља на њене очи:

То је била бринета, веома мршава, веома танка, гипка, складна, изузетно грациозна, с префињеним, у највећој мери, благородним цртама лица. Њене очи су такође

сијале, али код њеног брата су сијале хладно и сладуњаво, као лизалице, док у њеном погледу је сијала младост, лепа, горда (Чехов, 1977, IX: 110).

1.2. Портретно-ситуациони детаљи

Следећи вид портретних детаља су портретно-ситуациони детаљи. Такви детаљи су саставни елементи ситуације која се описује у новели. Ако их посматрамо посебно, изван контекста приповедања, они ће нам бити неразумљиви. На пример, у Чеховљевом стваралаштву ми смо се сусретали са таквим својеврсним видовима портретних детаља, када делови тела јунака или чак предмети његове одеће добијају моралне карактеристике. То су, на пример, такви детаљи, као „преварантска кожа”, „деспотске руке”. Јевгеније Замјатин, коментаришући сличне синтагме је говорио: „... Чеховљеве слике су оригиналне, смеле. (...). До Чехова нико не би ризиковао да се тако изрази. Ту се Чехов појављује у улози иноватора: он први почиње да користи методе импресионизма” (Замјатин, 1955: 48). Нама је тешко да представимо како изгледају „деспотске руке” без ситуације, којој оне припадају. Тетка Даша у приповетци *У родном дому* (В родном углу):

Када је тетка кувала пекмез, са веома озбиљним лицем, као да је чинодејствовала, и када су кратки рукави допуштали да се виде њене мале, јаке, деспотске руке, и када су слуге непрестано трчале помажући око пекмеза, који они неће јести, онда се сваки пут осећало мучење... (Чехов, 1977, IX: 321).

Наведени портретни детаљ разоткрива не само заповеднички, тирански карактер тетке Даше, него и сам начин живота у том спахилуку, где се према слугама нису понашали као према људима, већ као према товарној марви, која је измучена прекомерним радом.

У приповетци *У јарузи* (В овраге) такав портретни детаљ као „преварантска кожа” код месног старешине и писара допуњују опис друштва на Липиној свадби: Месни старешина и месни писар, који су радили заједно већ четрнаест година и који за све то време нису потписали ни један папир, нису отпустили из месне управе

ни једног човека без тога, да не преваре и не увреде, седели су сада један поред другог, обојица дебели, сити, и чинило се да су се до такве мере натопили неправдом, да је чак кожа на њиховом лицу била нека посебна, преварантска (Чехов, 1977, X: 154-155).

На тај начин ми добијамо представу о моралним особинама наведених јунака.

Сличну функцију врше предмети на одећи господина којег је Јегорушка у новели *Степа* (Степь) видео на богослужењу у цркви:

У његовој стојећој крагни, у помодрелој бради, у проћелавости и у штапу осећало се веома много достојанства. Од прекомерног достојанства, његов врат је био напрегнут и брада се подизала увис са таквом снагом, да се чинило, како је глава спремна да се сваког тренутка одвоји и полети увис (Чехов, 1977, VII: 61).

Или одраз у спољашњости ништавне, осредње, улизивачке природе, какву је имао муж Ане Сергејевне у *Дами са псетанцетом* (Дама с собачкой): „...у његовој дугачкој фигури, у зулуфима, у проћелавости било је нешто лакејски скромно, осмехивао се он слатко, и на реверу му је сијала нека научна значка, као да је лакејски број” (Чехов, 1977, X: 139).

1.3. Аксиолошки портретни детаљ

Функционални аспект портретног детаља је у дефинисању суштинских карактерних слика, специфичности карактера јунака. Разоткривајући дубоки смисао односа и карактера, портретни детаљ обезбеђује квалитативну допуну сликовној информацији. Да би раскрио унутрашњу суштину свог јунака, Чехову је понекад довољна само једна карактерна црта, која у суштини продире унутар личности и показује њену бит. Такве портретне детаље ми смо назвали аксиолошким (*рус.*: оценочными), јер захваљујући њима можемо извести закључак о карактеру јунака, његовим моралним принципима и чак о његовим животним вредностима.

У почетку приповетке *На млину* даје се исцрпан опис спољашњости млинара Алексеја Бирјукова:

Овај пут је он био у плавим панталонама од грубе војничке тканине, у великим тешким чизмама, али без мундира и без шапке, мада је напољу већ била права јесен, влажна и хладна. Кроз растегнути прслук слободно је проницала густа магла, али велико, тврдо, као жуљ, тело млинара, изгледа није осећало хладноћу (Чехов, 1976, V: 407).

Детаљ „тврдо тело”, који је дат на почетку новеле, у потпуности разоткрива свој смисао на крају новеле, у поступку млинара са мајком, где његова тврдоћа, несрдачност, хладноћа и то што он остаје глув не само према туђој муци, него и у односу према сиромашној мајци, достиже свој врхунац. Када он одлучује да да мајци новац, вадећи из новчаника „бунт од новчаница и сребра”, али у последњем тернутку се предомошља: „Новчанице и сребрењаци, клизећи међу прстима, једна за другом упали су назад у новчаник, и у руци је остала само једна од двадесет копејки... Млинар ју је погледао, протрљао међу прстима и, гакнувши, зајапутивши се, даде га мајци” (Чехов, 1976, V: 412). Читалац потпуно јасно открива тврду, неосетљиву како на проницљиву хладноћу, тако и на сузе рођене мајке, душу млинара. На тај начин „тврдо, као жуљ тело” у опису млинара представља концентрат моралних особина његове личности.

Карактерна црта Липиног портрета у новели *У јарузи* јесте њена вредноћа, о чему говоре њене руке: „... и само једно на њој се није могло свидети –то су њене велике, мушке руке, које су сада опуштено висиле, попут великих кљешта” (Чехов, 1977, X: 149-150). Ова млада девојка ништа није видела у животу осим заглупљујућег, исцрпљујућег рада, за разлику од спољашњости Аксиње, којој се придају зооморфне карактеристике које указују на подлост и лукавство њене природе:

И у тим нетрепћућим очима, и у маленој глави на дугачком врату, и у њеној грађи било је нешто змијско; зелена са жутим грудима, са осмехом, она је гледала, као што у пролеће из младе ражи гледа на пролазника змија, издижући се и подигавши главу (Чехов, 1977, X: 156).

Човекове очи су се увек сматрале прозором његове душе. Гледајуће у „сите, хладне очи” собарице Поље, приповедач у *Причи непознатог човека* (Расказ

незнакомого човека) закључује: „...ја сам схватио да у тој комплетној, потпуно формираној природи није било ни Бога, ни савести, ни закона, и ако би требало да убијем, запалим или украдем за новац, ја не бих могао наћи бољег саучесника” (Чехов, 1977, VIII: 144). Пред нама је беспринципијелна личност, буквално спремна на све ради своје користи.

О благој и незлобивој природи оца Христофора (*Стена*) говори његов осмех: „... и осмехивао се тако широко, да се чинило да његов осмех досеже до обода шешира” (Чехов, 1977, VII: 13). Такође добродушношћу и срдечношћу одликује се тетка Ане Акимовне у новели *Женско царство* (Бабье царство), која по ко зна који пут опрашта лењом раднику: „...она је била дебела, и на њене груди се могао ставити самовар и послужавник са шољама” (Чехов, 1977, VIII: 272). Иза тих широких груди крије се добро срце.

Занимљиво је коришћење предметног детаља у стварању портрета Мисаиловог оца у новели *Мој живот* (Моя жизнь). Опис личности свога оца Мисаил не почиње директно, већ са детаљног описа његових архитектонских цртежа, који је пун таквих епитета, као „уска предсобља, уски ходнички, криве степеничице”, предмети добијају људско понашање: „Фасада има тврдоглав, чврст израз, линије су суве, стидљиве...”; „вриштећи ветрокази” (у тексту глас оца такође се описује као „танак и вриштећи”). И тек на крају се изводи закључак: „И ко зна зашто све те куће које је пројектовао отац, личе једна на другу, нејасно су ми напомињали његов цилиндар, његов потиљак, суви и тврдоглави” (Чехов, 1977, IX: 198). Моралне особине оца-архитекте пројектују се и на његово професионално стваралаштво, које је примитивно, типско и ружно.

Детаљи спољашњости постају својеврсни кључ за разумевање суштине неког лика у делу. Често Чехов користи само један јарки детаљ, као на пример, у опису губернаторове жене у приповетци *Ана о врату*: „... код које је доњи део лица био несразмерно велик, тако да се чинило, као да у устима држи велики камен” (Чехов, 1977, IX: 170). Овде се може извести закључак о надменом, подмуклом карактеру ове даме. Такође овај портрет појављује се као супротност портрету главне јунакиње, која је с лакоћом лепршала у плесу и била у центру пажње свих мушкараца.

Непријатан утисак производи на читаоца отац Анастасије у приповетци *Писмо* (Письмо): „... са црвеним капцима и дугачким, уским као што имају рибе, леђима;...” (Чехов, 1976, VI: 153). Његова уска фигура као да одражава ограниченост његових жеља, које се своде на то да се попије, чак и у тренутку озбиљног разговора.

Понекад се дешава да одбојни детаљи портрета припремају читаоца за правилно разумевање јунака, који ће се у даљем току показати са лоше стране. На пример, у приповетци *Сусрет* (Встреча), опис лица мужика, који ће касније покрасти Јефрема:

Блед, ретке браде, са истуреном вилицом и са ђубом на глави, његов је профил личио на млад месец; нос и уши су запрепашћивали својом ситношћу, очи нису трептале, гледале су непомично у једну тачку, као код будале или зачуђеног, и, као завршетак чудног лица, цела глава се чинила као да је спљоснута са страна, тако да је потиљак отпозади изгледао као правилни полукруг (Чехов, 1976, VI: 118).

Или портрет Чаликова, којем је Ана Акимовна (*Женско царство*) хтела да поклони хиљаду и по рубаља: „Очи су му биле мале, дубоке, с тамним круговима, нос дугачак, птичији и мало искривљен удесно, уста широка. Брада му се раздвајала, бркове он није бријао и због тога он је више личио на лакеја, него на чиновника” (Чехов, 1977, VIII: 264). Понашање Чаликова, кад је препознао Ану Акимовну: „Са стењањем он је потрчао ка њој и, мумлајући, као парализован, – на бради је имао купуса, и осећао се на вотку, – прилепио се челом к њеним рукама и као да је замро” (Чехов, 1977, VIII: 264). Гледајући на његов пијани изглед, на његово молећиво неискрено понашање, Ана Акимовна се предомислила да му да новац. Јунакиња открива другачију истину о сиромашним радницима. Неискрене мале очи, неуредност, привидна љубазност Чаликова изазива гађење, а не сажаљење.

Детаљи спољашњости, који као комплексна манифестација одражавају различите животне тешкоће и несреће у животу доктора (*Непријатељи* [Враги]): „Нешто непријатно оштро, грубо и сурово изражавали су његове дебеле, као у црнца, усне, орловски нос и увели, равнодушни поглед. (...) – све је то својом тврдоћом наводило на мисао о преживљеној тешкоћи, несрећености, о умору од

живота и људи” (Чехов, 1876, VI: 38). А његов непријатељ Абогин „са својом великом главом и гривом он је необично личио на лава” (Чехов, 1876, VI: 39) док је својом солидношћу личио на вука, каквог је препарираног видео доктор у његовој кући: „(...) он је приметио препарираног вука, исто тако солидног и ситог, као и сам Абогин” (Чехов, 1876, VI: 38). Сазнање сопствене важности и уверености у себе, не напушта Абогина ни у тренуцима емотивног потреса: „Чак бледоћа и дечији страх, са којим је он, скидајући се, гледао горе ка степеницама, нису кварили његово држање и нису умањивали изглед ситости, здравља и самопоуздања, каквим је одисала његова цела фигура” (Чехов, 1976, VI: 38). Овде можемо говорити о одређеним психолошким типовима личности, које је извео писац.

1.4. Зооморфни детаљи

Чехов често користи зооморфне детаље приликом стварања портрета својих јунака. Федосја Семјоновна (*Тешки људи* [Тяжелые люди]) жена која трпи мужевљево насиље пореди се са птицом, која има „испијено птичије лице” (Чехов, 1976, V: 325). Или Јаковљева жена (*Ротшилдова виолина* [Скрипка Ротшильда]), када се разболела: „... мршава, шпицастиг носа, са отвореним устима, с профила је личила на птицу, која хоће да пије” (Чехов, 1977, VIII: 299). Болесна и сиромашна госпођа Чаликова (*Женско царство*) жури да узме новац који је приложила Ана Акимовна: „Мршава жута рука госпође Чаликове личила је на кокошију ногу, севнула је пред њеним очима и стегла новац у песници” (Чехов, 1977, VIII: 266). Љубов Ивановна, пријатељица Белокурова (*Кућа са међуспратом* [Дом с мезонином]) – оличава други тип личности: „... веома пуначка, натечена, пуна себе, личила је на угојену гуску” (Чехов, 1977, IX: 182).

1.5. Метонимијски портретни детаљ

Потребно је такође нешто рећи о таквим портретним детаљама у стваралаштву Чехова, које се граде по принципу метонимије, када се уместо исцрпног описа даје крупним планом неки изразити детаљ спољашњости, најчешће одеће. Такав портретни детаљ смо назвали метонимијски портретни детаљ.

Портрет Јегора у новели *Ловац* (Егерљ) садржи метонимијски детаљ, чију улогу игра „бели качкет”, који му је поклонио син неког спахије: „На његовој лепој светлој глави момачки стоји бели качкет са равним цокејским визиром, очигледно поклон неког широкооруког спахијског сина” (Чехов, 1976, VI: 79). Управо у овај детаљ, по нашем мишљењу, писац је сместио основну информацију о личности јунака и његовом начину живота. Качкет, који је део спахијске одеће, успоставља релацију еквиваленције са спахијском средином, са спахијским сином, аутоматски одвајајући Јегора од социјалне класе којој припада и према којој осећа презир, као што и сам признаје својој жени Пелагији: „мени се ваши сељачки послови гаде” (Чехов, 1976, VI: 81). Илустративно је то што је пре почетка разговора са женом Јегор скинуо качкет, а када се разговор завршио, поново га је ставио. Као да се привремено Јегор спустио до нивоа своје жене-сељанке, а затим се поново вратио своје положају. С друге стране, качкет, „који момачки стоји” на глави Јегора, одсликава његов слободољубиви дух, што такође на његову жену оставља утисак романтичног, недоступног љубљеног. Последње, што она види у силуети мужа који одлази, опет је тај бели качкет: „Види се само качкет, али одједном Јегор нагло скреће у шуму и качкет ишчезава у зеленилу” (Чехов, 1976, VI: 83).

У портрету Нине Ивановне (*Вереница* [Невеста]) наглашена су само два детаља: „... јако затегнута, у цвикерима и са брилијантима на сваком прсту;...” (Чехов, 1977, X: 204). Први детаљ говори о жељи Нине Ивановне да изгледа млађе, а брилијанти на сваком прсту у њеном положају, када материјално зависи од свекрве, представљају бесмислени елеменат раскоши, помоћу којег Нина Ивановна покушава да сачува илузију изгубљеног богатства и статуса. Међутим, све су то само жалосни и безнадежни покушаји несрећне жене, и зато у следећој епизоди сјај

брилијаната личи на сјај суза: „На прстима Нине Ивановне су сијали брилијанти, а затим су у очима заблистали сузе, она се узрујала” (Чехов, 1977, X: 205). После неког времена, када се Нађа враћа кући, њена мајка је и даље иста: „... још увек је била затегнута, и брилијанти су сијали на њеним прстима” (Чехов, 1977, X: 217).

Својеврстан метонимијски доживљај спољашњости Надежде (*Код познаника* [У знакомых]) дешава се код Подгорина. Он је не доживљава у потпуности, као личност, као жену, већ само поједини делови њеног тела остављају на њега непријатан утисак: „Сада је она била у хаљињи, са отвореним вратом, и тај утисак белог, дугог, голог врата био је за њега нов и не сасвим пријатан” (Чехов, 1977, X: 9). Вероватно, Надеждина жеља да се допадне Подгорину и њено нападно експонирање пред њим оставили су у његовом сећању непријатан утисак: „И ко зна зашто се сетио, како се Надежда окретала током плеса, како се ширила њена хаљина и како су се виделе ноге у чарапама боје коже” (Чехов, 1977, X: 23).

У сличном кључу описан је и доктор Нешчапов (*У родном дому*): „Споља је то био бледи, згодан бринет у белом прслуку; али схватити, шта му је у души и у глави, било је тешко” (Чехов, 1977, IX: 316). Акцент на бели прслук ставља се у новели неколико пута: „Он, озбиљан, безизражајан, као лоше насликан портрет, стално у белом прслуку, као и увек је ћутао и био несхватљив;...” (Чехов, 1977, IX: 319). Безбојна, безизражајна личност, о којој нема ништа да се каже.

Негативне конотације слике бедне просјациње у приповетци *Јадно биће* (Беззащитное существо) уткане су у опис њене одеће: „...просјациња у пелерини која је одавно изашла из моде, отпозади је веома подсећала на велику бубу каква се виђа на стајском ђубриву” (Чехов, 1976, VI: 87). На крају приповетке она, досађујући им, службенике банке доводи до нервног слома.

2. Динамички портретни детаљ

Динамички портрет, како смо већ рекли, састоји се од гестова различитих покрета који описују јунака, који служе за остваривање невербалне комуникације. Гест као јединица динамичког портрета доживљава се у улози књижевно-

аутентичног начина представљања спољашњег и разоткривања унутрашњег света човека. Спонтани гестови јунака се могу оцењивати као израз суштине личности. Динамички портретни детаљ је такође често ситуационо везан за епизоду приповедања. Веома много информације добијамо о јунаку у зависности од тога, да ли га посматрамо у интеракцији с неким или писац жели да нам прикаже карактеристичне гестове за јунакову природу, мимику и др. Једна од врста динамичког портрета јесте и понашање јунака.

Нервозан карактер Лајевског у новели *Двобој* (Дуэль) се изражава у следећим ситуацијама: „Лајевски је имао навику да за време разговора пажљиво посматра своје роза дланове, гризе нокте или прстима гужва манжетне” (Чехов, 1977, VII: 355). У покретима инжењера Абогина су изражене сасвим супротне црте карактера у односу на Лајевског (*Ватре* [Огни]): „Његови покрети и глас били су спокојни, равномерни, уверени, као код човека, који одлично зна да је већ на правом путу, да има одређено занимање, одређени поглед на ствари...” (Чехов, 1977, VII: 109).

Тања Песоцка (*Црни монах* [Черный монах]): „... много говори, воли расправе и притом сваку, чак и неважну фразу пропраћа израженом мимиком и гестикулацијом” (Чехов, 1977, VIII: 236). Ове црте не говоре само о нервној природи Тањиног карактера, него и о њеној осетљивости, емоционалности, навици да све прихвата превише озбиљно и блиско срцу.

Манир да поучава, да нешто доказује, може се приметити у Сашиним карактеристичним гесту (*Вереница*): „Када је Саша говорио, онда је пружао пред слушаоцем два дугачка, танка прста” (Чехов, 1977, X: 204).

... реалистички портрет скоро обавезно апсорбује у себе и приказивање руку, које врше две функције: попут лица, имају улогу да одсликавају психу или карактер представљеног и да као ‘синтаксички детаљ’ – буду посредник између представљеног и његовог окружења, да нас уведе у његову средину, повезују нас са његовим светом и да претварају представљеног у ‘делић’ макроцелине (Фарыно, 2004: 175).

Емоционалност и напраситост осећају се и у карактеру учитеља Никитина (*Професор књижевности* [Учитель словесности]), који не трпи примитивности и малограђанштину:

Када је Никитин био у позицији да оспорава то, што му је изгледало као рутина, ускогрудост или нешто слично томе, онда би он обично подскочио с места, хватао би се обема рукама за главу и са уздахом би ходао од зида до зида... (Чехов, 1977, VIII: 315),

што је типичан показатељ нервозне природе.

Покрети тела, обични гестови јунака новела могу одражавати унутрашње устројство личности, неке комплексе, као и духовно стање, као на пример, ход Ханова у приповетци *У запрежним колима* (На подводе): „Поред старог Семјона он се чинио згодан, бодар, али у његовом ходу је било нешто такво, једва приметно, што је одавало у њему биће већ отровано, слабо, блиско погибији. И као да је у шуми замирисало вино” (Чехов, 1977, IX: 338). Веома необична карактеристика хода, нагони читаоца да обрати већу пажњу на јунака, да се загледа у његову личност. Уопште гледано, приликом описа јунака Чехов посебну пажњу придаје ходу, који носи различите духовне особине.

Ход Кирјакова на први поглед карактерише га као позитивну личност (*Изванредан* [Необыкновенный]): „Кирјаков корача, и чак се у његовом ходу огледа његова солидност и позитивност”; „Међутим, он достојанствено ћути и приметно се труди да иде по глатком камењу, да не испрља каљаче” (Чехов, 1976, V: 356); „(...) достојанствено улази у спаваћу собу” (Чехов, 1976, V: 357). Такав пишчев акценат на достојанственици Кирјакова нехотице привлачи пажњу читаоца, да би се на крају новеле сазнало, да је то прикривени домаћи тиранин и цепидлака.

Лакеј Ане Акимовне (*Женско царство*) се понаша кокетно и, вероватно, хоће да се покаже префињено и културно: „Он је ходао увек некако посебно, меко и нежно ступајући; гледајући при том на његове ноге, руке и положај главе, могло се помислити, да он просто не хода, већ се учи да плеше прву фигуру кадрила” (Чехов, 1977, VIII: 270).

Вулгарност собарице Поље (*Прича непознатог човека*) и њена ситна душа пројављивала се чак у њеном ходу: „Њен ход је био ситан, скакутајући; када је она

корачала, то или је тресла или, како се каже, вртела леђима и задњицом” (Чехов, 1977, VIII:143).

Често, да би нагласио неку важну црту карактера јунака, Чехов даје паралелу са животињским светом, укључујући у опис зооморфне детаље. „Он улази гегајући се, као да се нехотице клања, причајући, подиже рамена, и све ово са лењом грациозношћу, као неизрађени размажени коњ” (Чехов, 1977, VIII: 279). Тако је описан адвокат Лисевич у новели *Женско царство*. Кукушкин друг Орлова (*Прича непознатог човека*): „То је био човек са манирима гуштера. Он није улазио, већ као да је гмизао, правећи ситне кораке, гегајући се и смешкајући се, а када се смејао, онда би искезио зубе” (Чехов, 1977, VIII: 146). Утисак, који оставља на Софију Лавовну њен стари муж у новели *Волођа велики и Волођа мали* (Володя большой и Володя маленький): „Он је ушао у спаваћу собу први пут, лагано звекећући мамузама, и узео је нешто, а затим други пут – већ са еполетама и орденима, помало храмајући од реуматизма, и Софији Лавовној се због нечега учинило, да он улази и гледа као грабљивац” (Чехов, 1977, VIII: 222). Он, слично грабљивцу, чува своју младу жену.

Држање, глас, понашање такође разоткривају разне стране карактера човека и понекад они говоре много више, него црте лица:

(...) сада се она чинила веома лепом и милом, и то, што је она била спремна да се сваког тренутка баци на непријатеља, који би хтео да јој одузме мужа, децу и гнездо, било је изражено на њеном лицу и у целој њеној фигури веома силно” (*Код познаника*) (Чехов, 1977, X: 10).

Таква је сада постала некада крхка девојка Тања, Подгоринова стара познаница.

А ево како изгледа измучена послом и уморна од тешког живота учитељица Марја Васиљевна (*У запрежним колима*):

И од таквог живота је она остарила, огрубела, изгубила лепоту, постала трапава, као да је напуњена оловом, и свега се она бојала, и у присуству члана управе или школског надзорника она устаје, не усуђују се да седне, и када говори о неком од њих, изражава се са поштовањем ‘они’ (Чехов, 1977, IX: 339).

Имамо и пример Варламова из новеле *Степа*: „... ма како би просечна била његова спољашњост, ипак у свему, чак и у маниру како држи бич, осећало се сазнање снаге и навикнуте власти над степом” (Чехов, 1977, VII: 80).

Емоционално понашање доктора у новели *Мој живот*, његови неконтролисани гестови скривају унутрашњу неувереност, жељу да се покаже безбрижним, опуштеним, а такође сведоче о његовом пореклу из простог народа, као што примећује Мисаило:

У његовим манирима, у његовој навици да сваки разговор своди на спор, у његовом пријатном тенору и чак у његовој нежности било је нешто грубо, као код богослова, и када је он скидао сако и остајао само у кошуљи или бацао напојницу лакеју у кафани, мени се чинило, да без обзира на његово образовање, у њему још увек чути татарин (Чехов, 1977, IX: 231 – 232).

Карактер затвореног у себе, а могуће и нејасне мисли, неувереност испољавали су се у понашању доктора Нешчапова *У родном дому*: „ (...) и ако би почео да говори, онда, ко зна зашто, његову прву фразу није било могуће чути и разумети, мада је он говорио правилно и тихо” (Чехов, 1977, IX: 316). Ужурбаност, жеља да се покаже чилом и младом код тетке Даше у тој истој новели: „Тетка, дама од четрдесет две године, одевена у модерну хаљину са високим нараменицама, снажно затегнута у струку, очигледно, желела је да изгледа млађе и да буде допадљива; корачала је ситним корацима и при томе тресла леђима” (Чехов, 1977, IX: 314). О њеним покретима леђима у новели се говори више пута: „Снажно затегнута, звекећући наруквицама на обе руке, она је одлазила те у кухињу, те у амбар, те у друго двориште ситним корацима, и леђа су јој се тресла;...” (Чехов, 1977, IX: 317).

Слични покрети тела, који изражавају кокетност и неко заводљиво понашање, срећемо у опису медицинске сестре, коју су прозвали „вила” (*Непријатност* [Неприятность]): „Њена хаљина је шуштала, рамена су подскакивала у такту са сваким њеним кораком и климала је главом тако, као да у мислима певуши нешто весело” (Чехов, 1977, VII: 144).

Унутрашњи неспокој, страх да ће бити несхваћена, жеља да докаже своју исправност у разговору изражава гестикулација жене Павла Андрејича (*Жена* [Жена]): „...али је она, разговарајући, покретала прсте, често и нагло се бацала на наслоњач столице и говорила је брзо, и та несразмерност у речима и покретима ме је раздраживала и подсећала на њен родни крај...” (Чехов, 1977, VII: 463).

3. Психолошки детаљ

„Чеховљева уметност се сматра психолошком, али је она психолошки другачија од уметности Толстоја, Достојевског или Марсела Пруста. Нема писца који би превазишао Чехова у дочаравању непремостиве одвојености људи једних од других, немогућности узајамног разумевања”, – запажа Д. Мирски. (Мирский 9. Чехов, пара. 12). За стварање психолошке слике јунака, Чехов активно користи његове асоцијације, успомене, утиске, а такође и физичко стање. „Психолошка анализа се остварује у форми директних ауторских размишљања или у форми самоанализе јунака, или индиректно – у сликању његових гестова, поступака, које је дужан да аналитички протумачи читалац кога је аутор припремио” (Гинзбург, 1971: 347).

Главно за Чехова није представити како живи јунак, већ то како реагује свест јунака на неки догађај. Писац је усредсређен на осликавање процеса активног доживљаја јунака. Свест његовог савременика постаје главни објекат Чеховљевог уметничког истраживања, свест у процесу доживљаја. Ово постаје специфична чеховљевска тема, његово откриће: тема људске свести, која разоткрива суровост живота.

3.1. Понашање јунака условљено болешћу

Често у Чеховљевим приповеткама ми сазнајемо о физичкој болести јунака по његовој својеврсној реакцији на предметни свет. Када се човек налази у стању физичке болести, онда се појачава његова осетљивост, предмети који га окружују виде се у необичном, често непријатном, светлу. Првенствено се осећа гађење према храни. „Било му је непријатно да се подсећа на рибу, коју је јео за ручком”, – осећања архијереја у приповетци *Архијереј* (Архиерей) (Чехов, 1977, X: 192); „Од

поједене лубенице и диње у устима му је био непријатни укус метала” (*Смена*) (Чехов, 1977, VII: 90); „(...) и осмех, и зуби, и сама дама су остављали на Климова исто такав одвратан утисак, као и батак и пржене ђуфте” у приповетци *Тифус* (Тиф) (Чехов, 1976, V: 131).

Непријатни осећаји се појављују од звукова: „И узрујавало је то, што је на хору узвикивао јуродиви” (*Архијереј*) (Чехов, 1977, X: 186); „Од овог крика или од нечега другог, Олга Михајловна је одједном осетила снажну слабост у целом телу, посебно у леђима. Одједном она није хтела ни да говори, ни да слуша, ни да се покреће” (*Имендан* [Именины]) (Чехов, 1977, VII: 178); „Међутим, глас о. Христофора, који му се чинио непријатним и оштрим, сметао му је (Јегорушки – Г.Л.) да се усредреди и спутавао му је мисли” (*Смена*) (Чехов, 1977, VII: 94). И осећаји сопственог тела код јунака постају необични. Изнемоглој од хроничног неспавања Варки (*Спава се* (Спать хочется)) чини се „да јој се лице исушило и одрвенело, да јој је глава постала мала, попут главе чиоде” (Чехов, 1977, VII: 7), а Климов, који је добио тифус, „није могао да нађе одговарајући положај за ноге и руке, језик се лепио за непце...” (*Тифус*) (Чехов, 1976, VI: 133).

Чак и детаљи одеће другог човека могу изазивати код јунака гађење. После смрти своје жене Јаков се налази у утученом, може се рећи, болесном стању и антипатија према Ротшилду, којег никада није ни волео, у том тренутку се посебно појачава, ширећи се на ситне детаље његове спољашњости и одеће: „Јакову се чинило одрвратним, што се Жидов задихао, што трепће и што има тако много риђих пега. И са гађењем је гледао на његов зелени мантил са тамним закрпама и на целу мршаву, крхку фигуру” (*Ротшилдова виолина*) (Чехов, 1977, VIII: 302). У тренуцима када Васиљев у приповетци *Напад* (Припадок) осећа да ће му ускоро позлити, постаје му одвратан не само глас проститутке, него и њен „бели крзнени обруб”: „Васиљев је осетио гађење према њеном белом крзненом обрубу и према њеном гласу, и отишао је од ње” (Чехов, 1977, VII: 207).

У *Имендану* болни физички осећаји Олге Михајловне рађају нов доживљај и моралних особина људи који је окружују: „... сада јој се сваки од њих чинио необичним и поквареним. У сваком од њих, она је видела само неправду” (Чехов, 1977, VII: 184).

Карактеристично за све ове приповетке је то, што писац не говори директно о болести јунака, за њу ми обично сазнајемо на крају новеле, већ постепено описује осећаје, који се дешавају како на физичком, тако и на психолошком нивоу. Психофизиолошка природа унакрсних осећаја у његовим новелама се трансформише у својеврсне доживљаје јунака.

3.2. Понашање јунака у типичним ситуацијама

Следећа врста психолошких детаља су модели понашања јунака у типичним ситуацијама. Начини понашања чине не мање важну страну књижевног дела од самих портрета. Како је приметио В. Хализев: „И са портретима у књижевности надмећу се (временом све успешније) карактеристике начина понашања јунака...” Али, у исто време он је и нагласио: „Ове две стране уметничке појаве јунака као спољашњег човека се неминовно узајамно допуњују” (Хализев, 1999: 127-128). Наведени тип детаља улази у репертоар понашања јунака као реакција на типичне ситуације и околности, и по тој реакцији ми можемо извести закључак о некој одређеној црти карактера, особини личности.

Понашање-реакција Аријадне, коју посматра Иван Иљич (*Аријадна*), можемо окарактеризовати не само као безграничну потребу за кокетирањем: „Било је потребно да уђе у нашу собу, – ко год он био, собар или барон, – и она би одмах мењала поглед, израз, глас, и чак би се контуре њене фигуре мењале” (Чехов, 1977, IX: 127). Промене које се дешавају са јунакињом при појави неког мушкарца пре свега говоре о њеном лакој моралу, о њеном мајсторском умећу да се претвара, тј. о лажљивости и неискрености, а такође о неуважавању осећања Ивана Иљича, који је заљубљен у њу, и на чије се очи све ово дешава.

Још један пример описа лаког, неморалног понашања популарне певачице срећемо у новели *Путник 1. класе* (Пасажир 1-го класса): „(...) све дражи њеног

‘умећа’ су биле у томе, што је она дизала ногу, када је било потребно, и није се снебивала, када би улазили код ње у гардеробу” (Чехов, 1976, V: 271).

Змијска, подла природа Аксиње (*У јарузи*) показала се у пуној мери када је приграбила за себе све свекрово имање: „... приликом сусрета са познаницима она је издизала врат, као змија из младе ражи, и осмехивала би се наивно и загонетно” (Чехов, 1977, X: 167). Своје злочине је покушавала да прикрије наивним осмехом, а осмехивала се јер су јој се планови остварили.

У присуству богате особе отац Христофор (*Стена*) „клањао се и осмехивао не меко и умиљато, као увек, већ с поштовањем и устегнуто, што му није приличило” (Чехов, 1977, VII: 42).

Тетка Даша (*У родном дому*) „када би она разговарала са надзорником или са мужицима, онда би ко зна зашто сваки пут стављала цвикере” (Чехов, 1977, IX: 317). Детаљ о цвикерима у датом случају говори о њеном неуважавању ниже класе, слугу: они су тако мали и ништавни, да је било потребно стављати цвикере, да би их видела.

Свест о својој ништавности, страх од оних који су по положају виши од њега, изражава се код оца Анастасија (*Писмо*) у тихом кашљу: „Он је ћутао, није се померао и кашљао је са таквом опрезношћу, као да се бојао да ће од звука кашља његово присуство постати приметније”; „... пре него што би почео да се опрашта, он би се минут накашљавао и проницљиво, и са истим изразом неодређеног очекивања у целом телу, гледао је на леђа архијерејског намесника;...” (Чехов, 1976, VI: 154). Његов смех „непријатан, поданички смех, каквим се он намерно смејао, да би исправио бар мало одбојан утисак, који је остављао на људе” (Чехов, 1976, VI: 155).

Суштински недостатак карактера доктора Рагина у *Болничкој соби бр. 6* (Палата № 6) писац нам разоткрива у следећој ситуацији:

Када варају Андреја Јефимича или му се улизују, или му подносе на потпис лажни рачун, онда он црвени као рак, и осећа се кривим, али рачун ипак потписује; када му се болесници жале на слабу храну или на дрске болничарке, он се збуњује и правдајући се мрмља: – Добро, добро, видећу после... (Чехов, 1977, VIII: 84).

Овај детаљ, с једне стране, јесте карактеристичан, јер разоткрива такву фундаменталну црту карактера Рагина, као што је апатично неделашње, помирење са неправдом, а с друге стране је сижејни детаљ који је довео доктора Рагина до потпуне деградације и трагичног краја.

Примитивизам лакеја Ане Акимовне (*Женско царство*), који је доживљавао своје обавезе као нешто велико и важно, чак сакрално, изражава се у његовим следећим поступцима: „Када је стављао на сто неко ново јело и скидао поклопац са сјајне шерпе или сипао вино, то је чинио тако важно, као да је професор црне магије, ...” (Чехов, 1977, VIII: 281).

Кротка, смирена нарав и безусловна љубав према жени изражава се у реакцији Димова, када је сазнао о превари Олге Ивановне у новели *Ветропирка* (Попрыгунья): „... када је разговарао са Олгом Ивановном, онда је од смушености раскопчавао сву дугмад свог сакоа и опет их закопчавао и затим би почињао десном руком да чупа свој леви брк” (Чехов, 1977, VIII: 21). Механички, несвесни гестови, који изражавају само конфузност, говоре о чистоти душе, која не зна за злобу, гнев, негодовање. У то време, како је страсна природа Олге Ивановне сасвим супротно доживљава неверство и иживљавања Рјабовског: „... од љубоморе, разочарења, осећања понижења и стида она је гризла јастук и почињала је гласно да рида” (Чехов, 1977, VIII: 23).

Колико је важан за Жењу њен нови познаник (*Кућа са међуспратом*) и колико је озбиљан њен однос према њему, показује њено следеће понашање: „(...) и када је она питала нешто, начинила би корак напред, да би видела моје лице” (Чехов, 1977, IX: 179). Ово понашање говори о значају мишљења човека који јој се свиђа, показује њену још дечију знатичељу и непосредност.

Изражавање унутрашњег у спољашњем постаје начин понашања, када су црте понашања јунака стабилне, повезане са духовним језгром личности и поседују *карактеристичност*. У том смислу они нису просто компоненте ‘садржајне форме’ дела, један од аспеката нивоа предметне сликовитости, већ директно постају објект тумачења и оцене (Мартъянова, 2004: 177).

3.3. Спонтана реакција јунака на дату ситуацију

Карактеристике понашања откривају унутрашње и спољашње промене у животу човека. По спонтаној реакцији јунака, по необичности његовог понашања можемо извести закључак не само о његовом психо-емоционалном стању, о његовим моралним вредностима, већ и извести опширнији закључак о догађајима, ситуацији, о узајамним односима јунака, а такође и дубље проникнути у проблематику новеле.

Овде смо разматрали детаље понашања, који обично одражавају унутрашње и спољашње промене, које се дешавају са човеком као последица неког догађаја. Реч је о неконтролисаним, спонтаним реакцијама јунака, које разоткривају његову унутрашњу суштину. За разлику од раније разматраних типичних реакција понашања јунака, одлика спонтаних реакција понашања се састоји у томе, што оне обично утичу на даљи развој догађаја у приповедању, показујући се на тај начин и као и детаљи који формирају сиже.

Чехов често показује своје јунаке у тренуцима емоционалних проживљавања, потреса, и то је посебно привлачно приликом анализе дела, јер улазећи у емоционално-психолошко стање јунака, ми сазнајемо више о његовим моралним особинама и дубље разоткривамо његов унутрашњи свет. А. П. Чехов је писао брату Александру: „Најбоље је избегавати описе душевних стања јунака: потребно је трудити се да она буду очигледна из њихових дела” (Чехов, 1974: 242). Писац често не именује узрочно-последичне везе поступака, мисли и утисака својих јунака. Читалац сам може да тумачи јунакове поступке, да претпоставља какво је његово психо-физичко стање, полазећи од догађаја који су описани у новели.

То, да Орлов није витез њеног срца (*Прича непознатог човека*), каквим га је доживљавала Зинаида Фјодоровна, већ само површан, приземан и плашљив човек, показује његова реакција на претњу Зинаиде Фјодоровне да ће извршити самоубиство: „Он је поцрвенио, нервозно се заљуљао у фотељи, и на његовом лицу

уместо ироније показао се тупи, дечачки страх” (Чехов, 1977, VIII: 166). Епитети „тупи, дечачки” показују карактер страха, његову неоснованост, глупост, што никако не представља црту достојну правог мушког карактера. Муњевита физичка реакција („поцрвенио, нервозно се заљуљао у фотељи”) говори о израженој нервози, о нестабилности личности Орлова.

О томе, колико су снажна осећања Софије Лавовне према Волођи малом (*Волођа велики и Волођа мали*), колико је велика њена емоционална зависност од тог мушкарца, можемо видети из њеног геста, када она очекује његов одговор на питање о њиховом следећем сусрету: „И она је испружила обе руке према његовим устима, као да је желела да одговор чак ухвати рукама” (Чехов, 1977, VIII: 224). Са каквим виртуозним мајсторством Чехов открива пред нама сву палету осећања несрећно заљубљене жене само једним ситуационим гестом-потезом.

Жена Димитрија Петровича у новели *Страх* (Страх), када ју је он затекао како касно ноћу излази из собе његовог друга, не осећа према своме мужу ни страх, ни осећање кривице због своје преваре, већ само гађење: „Сретнувши се с њим, она се тргнула и уступила му је пролаз, и цела њена фигура је показивала гађење” (Чехов, 1977, VIII: 139).

У причи *У родном дому* илустративна је реакција Vere, када је тетка отпустила радника због тога, што је био ванбрачно дете: „У Вериним грудима појавило се тешко, зло осећање, као да се камен преврнуо. Она је негодовала, мрзела тетку; тетка јој је дозложарила, огадила се” (Чехов, 1977, IX: 322). Снага негативних емоција, које је Вера осећала према тетци, сведочи о узвишености њених идеала и израженом осећању правичности, неприхватању закона те средине, у којој је приморана да живи.

3.4. Емоционално-физиолошка реакција јунака

Спољашње манифестације потеза јунака, које показују његово унутрашње стање, душевно проживљавање, сметеност у несвакидашњој ситуацији веома често се испољавају у облику несвесних гестова, покрета, мимике, а такође у чисто спољашњим физичким променама (поцрвенео, пребледео, остарио, згрчио се). Дати детаљи скрећу на себе пажњу управо необичношћу реакције јунака, не указујући, за разлику од претходних детаља реакција понашања, на некакве моралне особине карактера. Како је приметио Ј. Лотман: „гест је увек знак и симбол ... његово значење – замисао аутора” (Лотман, 1975: 34).

Често се такав принцип (психологија гестова и мимике) користи у кључним моментима сижеа. Зато смо их ми и ставили у посебан блок. У неким новелама видимо, како се у јунаковим животним ставовима одиграва промена мишљења, услед чега се мења и његово понашање, што наравно, и одређује развој сижејне линије. Када Лајевски (*Двобој*) сазнаје за неверство Надежде Фјодоровне, онда се и шок, и унутрашња сметеност, које проживљава у том тренутку, описују само уз помоћ његових телесних покрета. После таквог скандалозног открића од стране Лајевског читалац са интересовањем очекује, какве ће кораке предузети јунак. Чехов нам даје само детаљан опис физичке реакције, која се изражава у глупој гестикулацији и чудним покретима тела.

Враћајући се кући, он је неспретно махао десном руком и пажљиво гледао испред ногу, трудећи се да иде право. Кући, у радној соби, он је, трљајући руке и укочено померајући рамена и врат, као да су му сако и кошуља били тесни, корачао од зида до зида, затим је запалио свећу и сео за сто... (Чехов, 1977, VII: 429).

Неспретност покрета дочарава нам развејаност мисли. Колико је то снажно, сазнајемо из тога, како је Лајевски „пажљиво гледао испред ногу, трудећи се да иде по равном”, вероватно, да не падне. Осећај да су му „тесни сако и кошуља” (чак кошуља!) указује на превелики степен узрујаности, можда чак и гнева, који га притиска тако, да хоће да се ослободи од све одеће. Овај шокантан моменат био је преломан у свести Лајевског и проузроковао почетак његове трансформације.

Следећег дана, пред двобој, ово ново стање добија јачи интензитет и оно је нешто на чега јунак није навикао:

Он је осећао у свом телу нешто ново, неку неспретност, које раније није било, и није препознавао своје покрете; корачао је без смелости, млатарајући лактовима и тресући раменима, а када је сео за сто, онда је опет почео да трља руке (Чехов, 1977, VII: 435).

Покрети су исти, као и уочи тог дана, али се душевно стање погоршава, јер сад већ „његово тело је изгубило еластичност” (Чехов, 1977, VII: 436).

Необичност емоционално-физичке реакције јунака приморава пажљивог читаоца да примети промене које су њом проузроковане, еволуцију његовог унутрашњег света. Појављујући се у новели, такви детаљи утичу на даљи развој сижеа, који одсликава духовни преображај јунака. После тога, како жена Горчакова у причи *Козак* (Казак) није дала ускршњи колач козаку којег су срели на путу, Горчаков нагло мења расположење: „Ко зна од чега, њега је савладала досада, и од празничне радости у грудима није остало ништа, као да је није ни било” (Чехов, 1976, VI: 166). И ово осећање Горчакова ће бити преломна тачка у сижеу новеле. У даљем току радње ово осећање ће се само појачавати, ширећи се на остале нивое физиолошког доживљаја. Када је после сео са женом за празнични ручак, онда: „Није му било до јела, чај му се чинио неукусан, као трава, и опет је постало досадно” (Чехов, 1976, VI: 166).

Сметеност и грижа савести Анањева, који је обмануо Кисочку, у новели *Ватре* представљају се целим низом разноврсних радњи: „Те сам легао, те устајао, пио на станицама вотку, на силу јео сендвиче...” (Чехов, 1977, VII: 134). Смена радњи изражава узрујаност и бесконачно проживљавање јунака, које ће га на крају принудити да се врати код Кисочке и замоли за опроштај.

Такође, навешћемо пример понашања Софије Петровне из приповетке *Несрећа* (Несчастье) након што јој је Иљин изјавио љубав:

И желећи да докаже самој себи да је она још увек добра жена и мајка, да се повареност још није дотакла тих њених ‘основа’, о којима је говорила Иљину, Софија Петровна је потрчала у кухињу и тамо се издерала на куварицу због тога, што она још увек није поставила сто за Андреја Иљича. Она се потрудила да замисли уморни и изгладнели изглед мужа, наглас рекавши да јој га је жао и

својим рукама је поставила сто за њега, што раније никад није чинила. Затим је она нашла своју кћер Варју, подигла ју је на руке и снажно загрлила; девојчица јој се учинила тешком и хладном, ... (Чехов, 1976, V: 253).

Јунакиња доживљава унутрашњу пометњу, о чему нам сведоче такви поступци, као „потрчала”, „издерала се”, „снажно загрлила”. Као што се утопљеник хвата за сламчицу, тако и Софија Лавовна покушава да пробуди у себи осећања брижне жене (сама је поставила мужу ручак), нежне мајке, али јој се кћер чини хладном и тешком, што указује на унутрашњу испуњеност осећањем љубави, која плаши, која у датом тренутку има предност у односу на сва друга осећања.

3.5. Емоционално-физичка реакција на ситуацију као детаљ-наговештај даљег развоја сужеа

Ово су детаљи који наговештавају у каквом ће правцу тећи развој сужеа. У новели *Црни монах* пажњу заокупља необична Тањина реакција, када ју је Коврин запресио. Уместо радости он у њој изазива реакцију, која је личила на изрицање пресуде: „Она је била пренеражена, згрбила се, скупила се и као да је одмах остарила десет година” (Чехов, 1977, VIII: 244). Тањина реакција је занимљива управо својом противречношћу датој ситуацији. Као допуну томе видимо такође чудну реакцију и њеног оца, када је сазнао за скору свадбу:

(...) Јегор Семјонич је дуго корачао од зида до зида, трудећи се да сакрије узрујаност. Почеле су да му се тресу руке, врат му је отекао и поцрвенео, наредио је да му се припреми фијакер и отпутовао је негде. Тања, видевши како је силно ударио коња и како је дубоко, скоро на уши, навукао шапку, схватила је каквог је расположења, закључала се у собу и проплакала цео дан (Чехов, 1977, VIII: 244-245).

Мада, Јегор Семјонич је сам хтео да се Коврин и Тања зближе. Дато понашање јунака садржи у себи предсказање о даљем трагичном развоју љубавне историје Тање и Коврина.

Специфичност композиције састоји се у томе што писац, приводећи пажњу читаоца ка кулминацији, неочекивано смањује степен напетости описом психо-емоционалне реакције јунака, исказане на нивоу чисто физичког стања у облику физиолошке реакције, нестандартних поступака и гестова. Усредсређена пажња читаоца се усмерава на опис понашања јунака и почиње дубља анализа дела и разоткривање дубоког смисла.

Са тешкоћама у Јакову Иваничу сазревају унутрашње промене у приповетци *Убиство* (Убийство), изазване колебањем по питањима вере. У њему се буди нека зверска природа:

... он је гологлав прошетао по дворишту, затим је изашао на пут и ходао, стегнувши песнице, – у то време је почео да пада крупан снег, – брада му се разбарушила на ветру, он је отресао главом, тако као да му је нешто притискало главу и рамена, као да су на њима седели ђаволи, и имао је осећај, да то не корача он, него нека звер, огромна, страшна звер, и ако се продере, његов глас ће се пронети по целом пољу и шуми као рика и уплашиће све... (Чехов, 1977, IX: 150).

После прекора брата Матеја та унутрашња звер само јача у њему:

Тако, као пре тога на путу, осећајући се као огромна, страшна звер, он је прошао кроз предсобље у сив угао, прљав, пун магле и дима, где су обично мужици пили чај, и ту је дуго корачао од зида до зида, тешким кораком, тако да је звецкало посуђе на полицама и климали су се столови (Чехов, 1977, IX: 152).

Дато понашање се показује као детаљ-наговештај будућег зверског понашања Јакова, када убије свог брата.

3.6. Реакција на новонасталу ситуацију

Ова подврста емоционално-физичких детаља-реакција на ситуацију, разликује се од ранијих тиме, што реакција јунака не настаје непосредно, као одговор на неки догађај, неочекиваност, већ се гради као нови модел-реакција

понашања на новонасталу ситуацију. Понашање Орлова када се код њега преселила Зинаида Фјодоровна:

Облачио се, умивао се и затим се вртео са четкама и чешљевима ћутећи и не журећи, као да себи даје време да размисли о свом положају и да га схвати, и чак по његовим леђима се видело, да је он сметен и незадовољан собом (*Прича непознатог човека*) (Чехов, 1977, VIII: 151).

Осећај незадовољства својим новим положајем показује се чак и преко тела Орлова.

С друге стране, колико су дубока осећања Зинаиде Фјодоровне према Орлову, колико је она испуњена њима, откривају следећи детаљи њеног понашања, када је она прешла да живи код њега:

Од превелике среће она је снажно стезала своје руке, убеђивала себе да је све предивно, и клела се да ће волети вечно, и ове заклетве и наивна, скоро дечија увереност да је воле и да ће је вечно волети, чинило ју је пет година млађом (Чехов, 1977, VIII: 154).

Зинаида Фјодоровна је толико срећна због избијања својих осећања, да чак изгледа млађе. И када она сазнаје сву истину о Орлову, дубину њеног разочарења писац приказује описом нагле промене спољашњости: „По изразу њених несрећних очију и лица, које је одједном постало ружно, зато што је остарело и изгубило своју мекоћу, видео сам, да јој је неподношљиво тешко, да разговор који сам почео неће донети ништа добро; али ја сам наставио” (Чехов, 1977, VIII: 192). Када се Зинаида Фјодоровна растала са Орловим, онда је, по речима приповедача, изгледала сасвим другачије:

... можда је тешка мука на њој већ оставила свој траг, она се сада више није чинила тако грациозном и дотераном, као увек; њена фигура као да је постала ситнија, у покретима, у ходу, у њеном лицу сам приметио сувишну нервозу, уплахиеност, као да је журила, и више није било раније нежности чак ни у њеном осмеху (Чехов, 1977, VIII: 196).

Промена у понашању Надежде Фјодоровне на крају новеле *Двобој* након што су она и Лајевски схватили колико једно другоме значе: „Њено лице је изражавало кривицу и уплашеност, и руке је она држала, као гимназијалка, којој дају укор” (Чехов, 1977, VII: 453).

Опис стида Михаила Аверјанича у *Болничкој соби бр. 6* писац допуњује следећим детаљима понашања: „Он још није исплатио свој варшавски дуг и био је утучен тешким стидом, био је напет и зато се трудио да се смеје гласније и прича смешније” (Чехов, 1977, VIII: 115). Преувеличавајући емоције, Михаило Аверјанич као да покушава да угуши своја непријатна осећања и да скрене пажњу саговорника са проблема.

3.7. Физичка манифестација услед емоционалног потреса јунака

Следећи блок реакција понашања такође показује промене физичко-емоционалног стања јунака у неким стресним ситуацијама. Међутим, за разлику од претходног типа детаља, дати детаљи не учествују у развоју сужеа. Овде су у центру пажње физичке појаве емоционалних потреса јунака. Доживљаји су толико снажни и свеобухватни да јунак не каже ни реч.

Гест и мимика су прецизни индикатори душевног унутрашњег стања човека, његових мисли, емоција и жеља. У приповеткама А. П. Чехова ови елементи играју значајну улогу у стварању уметничке слике. Помоћу описа необичних покрета тела својих јунака, писац нам дочарава њихове дубоке емоционалне потресе. Ево како се описује патња Агафје (*Агафја*), која иде у сусрет љубоморном мужу: „ – А, нека га! – рече она са дивљим, дубоким смехом, и у том смеху се чула непромишљена решеност, слабост, бол” (Чехов 1976, V: 33). Затим тај бол, страх и слабост налазе свој израз у чудним покретима Агафје, када је ишла према мужу:

Она се патила... Минут и по, колико сам ја могао да разазнам у сумраку, цела њена фигура изражавала је борбу и колебање; Агафја као да се грчила од мужевљевог погледа. Она је ишла те цик-цак, те тапкала у месту, савијајући колена и ширећи руке, те на петама ишла уназад (Чехов 1976, V: 33, 34).

У ових неколико детаља-покрета читамо мучну патњу јунакиње, страх од предстојеће расправе, ми сазнајемо за њен хазардни карактер, за њену жеђ за

љубављу, упркос свему, за њен несрећан живот са мужем, којег не воли, једном речју, пред нама је скоро читав живот јунакиње.

Покрети доктора (*Непријатељи*), чији син тек што је умро, показују његову потпуну сметеност, чини се да он још не може да поверује у оно што се десило и није свестан себе самог, ни света који га окружује:

(...) он је подизао десну ногу више него што би требало, рукама је напипавао шток од врата, и у тим тренуцима цела његова фигура је показивала недоумицу, као да је залутао у туђи стан или се први пут у животу напио и сада се у недоумици предаје свом новом осећању (Чехов, 1976, VI: 32 – 33).

У тако кратком фрагменту је запечаћен опис свеобухватне несреће, која је изненада задесила јунака новеле.

У приповетци *Тајна* (Тайна) Навагин, који је на крају сазнао ко је мистериозни потписник на листи посетилаца, толико је запрепашћен својим открићем, да не проналази никакве речи:

У немом отупљењу, ништа не схватајући, не чујући, Навагин је закорачао по кабинету. Он је додирнуо драперије код врата, три пута замахнуо десном руком, као балетски јеune premier који је видео њу, звиждукнуо је, бесмислено се осмехнуо, указивајући прстом у пространство (Чехов, 1976, VI: 152).

Читав сплет бесмислених радњи и чудних гестова дочаравају ситуацију потпуне недоумице и разочарења јунака.

Свеобухватна узрујаност, коју је осећао Лајевски уочи двобоја, чита се у сталној промени његових радњи: „Лајевски је те седао на столицу, те опет прилазио прозору; те је гасио свећу, те је опет палио” (*Двобој*) (Чехов, 1977, VII: 437). Покрети, гестови могу рећи о јунаку више него најопширнији описи. Пластично осликавање служи не само у циљу спољашњег истинитог описа; у свези са психолошком анализом оно постаје ново снажно средство познавања човека. Један потез, нагли покрет главе или тела – и читалац види јунака изнутра, проналазећи најситније нијансе расположења, сумњи, стања.

После тога, како Огњев није прихватио Верину изјаву љубави у приповетци *Верочка* (Верочка), о потресу због неочекиваног одговора, о стиду, који прожима јунакињу, ми сазнајемо из следећих гестова: „Вера је прилепила длан на образ, који је био окренут према Огњеву, и одмах га нагло отргнула” (Чехов, 1976, VI: 76).

Овим гестом Вера показује да одговор Огњева доживљава као шамар. Стид и конфузија порађају увреду и прелазе у свеобухватну узрујаност: „Она је била бледа, губила је дах, и од њеног испрекиданог дисања почеле су да јој дрхте и руке, и усне, и глава, и из фризура је испала на чело не једна локна, као увек, већ две...” (Чехов, 1976, VI: 76).

Својеврсна физичка манифестација емоција Абогина (*Непријатељи*), који сазнаје о циничном неверству жене, дочарава се са Чехову својственом сликовитошћу и гротескношћу: „(...) Његов нос, усне, бркови, све црте су се померале и, чинило се, да су хтели да се откину од лица, очи као да су се смејале од бола” (Чехов, 1976, VI: 39). По снази емоција може се судити о томе колико је овај догађај потресан за јунака.

У следећем примеру из приповетке *Суседи* (Соседи) показано је мајчинско потпуно неприхватање ситуације, када јој се ћерка заљубила и отишла код човека који није за њу: „Мајка је препознала ћеркин рукопис, и лице јој је постало ружно, непријатно, и седе власи су опет избиле испод капице” (Чехов, 1977, VIII: 55).

Физички осећаји Лаптева у новели *Три године* (Три года) после тога, како је Јулија Сергејевна одбила његову прошњу, показују колико су дубока његова осећања према тој жени:

Њему је већ било свеједно, он ништа није хтео и могао је хладнокрвно расуђивати, али у лицу, посебно испод очију, била је нека тежина, чело се напрезало, као гумица, - само што не потекну сузе. Осећајући слабост у целом телу, он је легао у постељу и после пет минута заспао је тврдим сном (Чехов, 1977, IX: 20).

3.8. Предметно-психолошки детаљи-дражи

Још један тип детаља, који спадају у психолошке, јесу предметно-психолошки детаљи-надражији, када неживи предмети изазивају одређене емоције код јунака новела. Б. Јесин, говорећи о психолошкој изражајности предметних детаља код Чехова, цитира Поспелова: „Он (Чехов – Г. Л.) ‘обраћа првенствено

пажњу на те *утиске*, које његови јунаци добијају од средине која их окружује, од свакодневице њиховог и туђег живота, и осликава ове утиске као симптоме тих промена, које се дешавају у свести јунака” (Есин, 2004: 249). „Најпростији потез, који обједињује осећање и предмет, јесте за књижевност традиционални начин директне, ‘знаковне’ репрезентације: осећање изазива нека појава спољашњег света у директном односу са њим” (Чудаков, 1986: 249).

Репертоар предмета, које провоцирају код Чеховљевих јунака различите емоционалне реакције је невероватно разноврстан, а често и неочекиван, што дозвољава писцу да створи непоновљивост, варијативност и различиту психолошку испуњеност сваке конкретне ситуације.

Најпростија ситуација је када портретни детаљи (делови тела) или предмети, који припадају једном јунаку новеле, изазивају у другом различите емоције или реакције. Понекад је то усхићење заљубљеног: „Глас Аријадне, њени кораци, шеширић и чак отисци њених стопала на пешчаној обали, где је она пецала кркуше, изазивали су у мени радост, страсну жеђ за животом”, – тако описује своје стање заљубљени Шамохин у новели *Аријадна* (Чехов, 1977, IX: 110). Слична осећања доживљава јунак у приповетци *Љубав* (Любовь): „Ово одсуство знакова интерпункције (...) цело писмо, чак узана коверта, у којој се оно налазило, разнежили су ме” (Чехов, 1976, V: 87). Заљубљеном такође постаје драго све што окружује објекат обожавања, као на пример, Никитину у новели *Професор књижевности*: „Никитину од тог доба, како се заљубио у Мањусју, све се свиђало код Шељестових: и кућа, и врт око куће, и вечерњи чај, и плетене столице, и стара дадиља, и чак реч ‘безобразлук’, коју је често волео да изговара старац” (Чехов, 1977, VIII: 313).

Презир Николаја Јевграфича према супрузи која га вара (*Супруга* [Супруга]): „Он јој није веровао и, када се она касно враћала, није спавао, чамио је, и истовремено је презирао и жену, и њен кревет, и огледало, и њену кутију за бомбоне, и ове ђурђевке и зумбуле, које јој је неко слао...” (Чехов, 1977, IX: 92).

Осећај гађења код доктора Рагина према новом колеги: „Све је у њему било одвратно Андреју Јефимичу: и сито лице, и глупи, снисходљиви тон, и реч ‘колега’, и високе чизме;...” (*Болничка соба бр. 6*) (Чехов, 1977, VIII: 115).

Или код доктора Овчиникова према свом помоћнику: „Њему су одједном постали одвратни прслук, дугачки мантил, мињјуша у дебелом уху, али он је суздржао свој гневни осећај...” (*Непријатност*) (Чехов, 1977, VII: 141 – 142). У Јакова према брату у *Убиству*: „... њему је било одвратно Матвејево лице пуно бора, и његов глас, и мрвице на брковима, и то што он жваће...” (Чехов, 1977, IX: 153).

Проживевши разочарање и стид у ситуацији са Њутом, Волођа у истоименој новели (Володя) искаљује свој бес на мајци и дере се на њу: „Не смете носити ту кабаницу!” Ту кабаницу је његовој мајци поклонила Њута (Чехов, 1976, VI: 206).

У причи *Луталица* (Перекати-поле) неочекивана реакција се појављује код Александра Ивановича на поклон приповедача: „Оштри нос и тракице на ципелама су га разнежили, као дете, и чак променили његове планове” (Чехов, 1976, VI: 266). Ово нису просто тамо некакве ципеле, већ модерне ципеле, у којим сада Александра Ивановича неће бити срамота „да се појави пред кумом”.

Непријатан утисак Нађе (*Вереница*) због њеног будућег дома са Андрејем Андрејичем новог дома који није уређен са укусом, уствари је изазван одсуством жеље да свој живот веже за овог човека: „(...) мрзела је све ове собе, кревете, фотеле, било јој је мука од наге даме” (Чехов, 1977, X: 210). Слика наге даме стоји овде као симбол свег тог неукуса.

У *Причи непознатог човека* приповедач о собарици Пољи говори следеће: „Шуштање њених сукања, тресак корсета и звецкање наруквица и тај безобразни мирис кармина, тоника и парфема, украдених од спахије, будили су у мени, када сам с њом свако јутро чистио собе, такво осећање, као да нас двоје чинимо нешто мрско” (Чехов, 1977, VIII: 143). Спајајући утиске различитих модалности, писац постиже опис дубоких, тананих осећања јунака. Значајно је и то, да уводећи у причање Пољу, аутор нам је прво представља кроз детаље одеће, а тек после у тексту новеле описује њене „сите, хладне очи”, које одражавају одређене моралне особине собарице.

Ова новела нам даје још један пример необичног редоследа раскривања црта личности кроз доживљај спољашњег изгледа. Владимир Иванович (лакеј) о оцу Орлова: „Старо, тужно лице и хладан сјај звезда изазвали су у мени само ситне,

јефтине и непотребне мисли о пролазности свега земаљског, о скорој смрти...” (Чехов, 1977, VIII: 183). Туга старог лица у комбинацији са хладним сјајем звезда, који су знак награде за заслуге – сложена емоционално-сензорна комбинација, ствара утисак бесмислености, непотребности и пролазности појаве.

На крају новеле *Мој живот* Мисаил, који је хтео да се помири са оцем, ипак то не може да учини, када види још један безвредан цртеж оца:

Нисам знао зашто сам дошао код оца, али се сећам, када сам угледао његово дебело лице, црвени врат, његову сенку на зиду, хтео сам да му се обесим о врат, као што је учила Аксиња, да му паднем пред ноге; али изглед летњиковца са готским прозорима и дебелом кулом ме је задржао (Чехов, 1977, IX: 276 – 277).

Карактер оца је остао исти, о чему и сведоче његови цртежи. Непопустљивост Мисаила указује на његову узвишену духовну суштину, која не прихвата ограниченост, уску и неталентовану природу оца.

Када јунак почиње да доживљава свет који га окружује с његовим предметима у другим бојама, са одређеним новим осећањима, онда ово указује на неке промене, које су се десиле са њим после неких догађаја, проживљених утисака. Тако Лајевски, који је ризиковао живот у двобоју, одједном доживљава давно заборављену радост од света који га окружује, тај свет му изгледа као преображен и он се загледа у његов сваки детаљ са новим осећањима: „Он, као отпуштени из затвора или болнице, загледао се у одавно познате предмете и чудио се што столови, прозори, столице, светлост и море буде у њему живу, дечију радост, какву он ко зна од када није доживео” (*Двобој*) (Чехов, 1977, VII: 450).

То, да Ана Акимовна на крају новеле долази до јасног сазнања умора од самоће, види се из њене реакције на одавно познате предмете, који сад изазивају у њој осећање разочарања и туге: „Бацила је поглед на тамне прозоре и зидове са сликама, на слабу светлост, која је допирала из сале, и одједном случајно је заплакала, и било јој је криво, што је тако усамљена, што нема с киме да поприча, да се посаветује” (Чехов, 1977, VIII: 295).

Никитин, који је на почетку новеле страшно заљубљен (*Професор књижевности*) после женидбе са Мањусјом схвата примитивизам и ограниченост свог живота, који се оваплоћује у следећим предметима: „Мене окружује

вулгарност и вулгарност. Досадни, ништавни људи, теглице са павлаком, бокали са млеком, бубе, глупе жене...” (Чехов, 1977, VIII: 332).

У новели *Несрећа* (Несчастье) Софија Петровна, наком што јој је Иљин изјавио љубав, цео дан се налази у потпуној конфузији, мисли јој се мешају, она хоће да побегне од овог изненадног осећаја и на крају дана њен нервни напор достиже свој врхунац:

Смешно јој је било сећање на случај код клупе, о стражару који је посматрао. Смешни су јој били гости, дрске шале Иљина, игла на његовој кравати, коју она раније никада није видела. Игла је била у облику црвене змијице са окицама од брилијаната; тако јој се смешном чинила та змијица, да је она била спремна да је изљуби (Чехов, 1976, V: 256).

Таква разноврсност предмета, који Софији Петровној постају смешни, говори о њеном хистерично-еуфоричном стању. Ипак, Иљинова игла осим смеха изазива у њој и друга осећања: „она била спремна да је изљуби”. Ово показује, да су Софију Петровну победила њена осећања, с којима се она до сада борила, и формирала се у ту неочекивану нежност према Иљиновој игли, „коју она раније никада није видела”, (као што није осећала ни еуфорију од свог новог осећања према Иљину).

Посебно силну трансформацију доживљава Олга Ивановна у новели *Ветропирка*.

...случајно се погледала у огледало. Са бледим уплашеним лицем, у сакоу са високим нараменицама, са жутим воланима на грудима и са необичним правцем линија на сукњи, она се себи учунила страшном и одвратном. Одједном јој је до бола било жао Димова, његове безграничне љубави према њој, његовог младог живота... (Чехов, 1977, VIII: 27).

Под утицајем трагедије (смртоносна болест мужа), Олга Ивановна одједном види сву неприкладност своје одеће, која као да метафорички осликава њен начин живота („необичан правац линија на сукњи”), душу која лута у потрази за ко зна чиме („жути волани на грудима”). Уствари, јунакиња као да је погледала на себе са стране и ужаснула се од онога што је видела. Према запажањима М. Бахтина, огледало игра улогу самоспознаје, саморазоткривања јунака (Бахтин, 1994: 39).

Често писац помоћу предмета дочарава одређена емоционална стања и проживљавања јунака у различитим животним ситуацијама. Надежда Фјодоровна

(Двобој) на пикнику: „У својој јефтиној памучној хаљини са плавим окицама, у црвеним ципелицама и у том истом сламеном шеширу, она се себи чинила маленом, једноставном, лаком и ваздушном, као лептир” (Чехов, 1977, VII: 387). Или Ванда у новели *Познаник* (Знакомый мужчина):

... сада, одевена у обичну хаљину, нашавши се у улози обичног молиоца, кога не могу да приме, она се осетила бојажљивом и униженом; ...када је она била бедно одевена и личила на кројачицу или праљу, у њој се појавио стид и већ није било ни дрскости, ни смелости, и у мислима она више себе није називала Вандом, већ као раније, Настјом Канавкином (Чехов, 1976, V: 117).

У свим тим описима (доживљаја предмета и повезаних са њима различитих осећања) и јесте још једна могућност познања психолошких механизма унутар човека.

У Чеховљевим новелама примећујемо како понекад такав предметни детаљ, као део тела, сабира у себи општу емоционалну позадину ситуације, коју је проживео јунак, и оваплоћава у себи његова осећања или утиске. У приповетци *Ватре* Анањева, који је преварио Кисочку, мучи савест и ово мучење се рефлектује у осећај туге у руци: „Ја сам се сећао њеног озбиљног лица и великих, забринутих очију, када ме је она јуче прекрстила, као рођеног, и махинално сам разгледао своју руку, коју је она јуче љубила”; „У руци, коју је пољубила Кисочка, био је осећај туге” (Чехов, 1977, VII: 134). Али, када је човек заљубљен, онда се у његовој руци концентришу сасвим другачија осећања: „Писао сам и стално разгледао своју руку, која се још увек мучила од недавног руковања....” (*Љубав*) (Чехов, 1976, V: 86). За Нађу из новеле *Невеста* постаје непријатна рука младожење, којег не воли: „... и његова рука, која је грлила њен струк, чинила јој се тврдом и хладном, као обруч” (Чехов, 1977, X: 210).

Двојака ситуација, која се десила, користољубив и не сасвим искрен однос старих познаника за Подгорина као да се центрира на врату Надежде, која се труди да му се свиди: „Сада је она била у белој хаљини, са голим вратом, и овај утисак белог, дугог, голог врата био је за њега нов и не сасвим пријатан” (*Код познаника*) (Чехов, 1977, X: 9). Врат се обично описује као привлачан део женског тела, а овде је у позадини опште ситуације неискренности (Подгорина су позвали стари

пријатељи не зато што су га се зажелели, већ због тога што им је хитно била потребна његова адвокатска помоћ) врат оставља непријатан утисак: „... и њен голи врат му се није свиђао, и ово га је збуњивало, чак је и хтео да оде кући” (Чехов, 1977, X: 12).

После тога, како га је незнанка случајно пољубила у врат, Рјабовић из новеле *Пољубац* (Поцелуй) доживљава следећа осећања:

Врат му је, чинило му се, још увек имао траг уља и око уста је осећао свежину, као од капи нане. Када се он пробудио, осећаја уља на врату и свежине менте око усана већ није било, али радост се таласала у грудима као јуче (Чехов, 1976, VI: 415, 416).

У првом примеру Надеждин врат јесте метонимијски детаљ њеног портрета. Надежда врши притисак на Подгорина, јер очекује од њега одлучујући корак, на који он није спреман. Њему упада у очи само њен голи врат, концентришући у себи тај неугодан осећај који он доживљава током своје посете. У другом примеру врат Рјабовича, којег је загрлила тајанствена незнанка, постаје сензорно-осећајни део тела. У њему су се сконцентрисала пријатна осећања од загрљаја, да му се чак чинило да је он „намазан уљем”

Леђа код Чехова такође могу играти улогу органа, којим се могу прихватати и доживљавати емоције. Тако, на пример, доктор Овчиников (*Непријатност*) реагује на помоћника који га нервира: „... а доктор је седео, чекао и осећао на својим леђима силну нервозу од шапутања и шуштања” (Чехов, 1977, VII: 143). Или Иловајска у новели *На путу* (На пути) после исповести Љихарева: „Не само душом, већ чак леђима је осећала она, да иза ње стоји бесконачно несрећни, пропали, заборављени човек” (Чехов, 1976, V: 476). Извршитељ у *Сељацима* (Мужики): „... и када је седао у своје јефтине каруце и кашљао, онда се чак по изразу његових дугих мршавих леђа видело да се он више није сећао ни Осипа, ни старешине, ни жуковске немаштине, већ је размишљао о нечем своме, личном” (Чехов, 1977, IX: 303).

Тако, овде видимо различите психолошке асоциације, које провоцирају различите осећајне реакције. Изазивање различитих осећаја у човеку приликом узајамног односа његовог сензорног система са неким предметом спољашњег света

повезан је са механизмом неког индивидуалног метафоричког мишљења, утемељеног на међуосећајним поређењима. У Чеховљевим новелама ми видимо сложну разноврсност доживљаја, осећања, осећаја, који се појављују код јунака приликом узајамног односа са светом који га окружује, стварајући свој допунски, „метатекстуални” смисао. Предметни детаљи повезују се са мислима и осећањима, што резултира да предметно-психолошки детаљ усредсређује проживљавање у једној тачци.

Духовни облик јунака, осећања која доживљавају, њихов однос према другима и према себи можемо сазнати по таквим елементима спољашње експресије, као што су гест, мимика, покрети тела, ход, поза. Понекад обични гестови и покрети могу бити испуњени богатим психолошким садржајем, који крије психичко стање јунака, сложено преплитање душевних кретања, емоција и мисли. Растућу напетост, потребу да се уздржи и истовремено изрази свој однос, конфузију, сметеност, погубљеност, незадовољство и, на крају, отворени гнев, све ово ми можемо прочитати у гестовима и покретима јунака новела. У многим животним ситуацијама лице, очи, ход, гестови човека могу бити најистинитије сведочанство о свему оном што се дешава. Пажљиво читајући сваки ред дела, читалац заједно са аутором пролази овај пут спознаје, богатећи своје представе и стичући искуство разумевања сложености људске психе.

У Чеховљевим новелама можемо приметити такав уметнички поступак, када предмети производе различите емоције код јунака, при том је спектар ових емоција довољно широк и изазвати их могу, чини се, сасвим неочекивани предмети. Бирајући предмет, који изазива одређене асоциације, осећања, психолошке и емоционалне реакције, на тај начин писац компликује и допуњава дубину доживљених осећања. Предмети изазивају целе палете емоција и помажу да се допуни слика ситуације. Помоћу предмета изражава се морална особина личности, а затим се слика допуњује неким доживљајем тог предмета. На основу тога ми можемо створити потпуну слику неке појаве или разоткрити црте јунаковг карактера.

4. Фигуративни (стилистички) детаљи

4.1. Метафорички детаљ

Метафора помаже да се открије, да се обнажи унутарња природа неке појаве, предмета или аспекта постојања, често као израз индивидуално-ауторског виђења света. Индивидуална ауторска метафора увек садржи високи степен уметничке информативности, тако што изводи реч (и предмет) из аутоматизма доживљаја, пошто без метафоричке испуњености уметничког текста немогуће је постићи потпуно схватање смисла текста. Средства сликовите изражајности имају значајну улогу у уметничком систему новела А. П. Чехова, који се широко и слободно користи метафорама приликом раскривања психолошког и емоционалног стања јунака. Асоцијативна слика ствара се као резултат неочекиваног укрштања далеких појмова, те зато поседује повишену метафоричност и субјективност. „Метафоричка слика, носећи сликовну информацију, паралелно преноси и емоционално-вредносну информацију” (Киселева, 1985: 70).

У *Архијереју* веома дискретно, једва приметно, као позадина новеле слика се такав метафорички детаљ, као птица, која је, по нашем мишљењу, слика душе владике Петра. Први пут птице се у новели спомињу индиректно: „Кроз дупле рамове чуло се, како су у врту стварали шум гачци и певали чворци” (Чехов, 1977, X: 190). Овде постаје значајна подробност „дупли рамови”, тј. певање као да савлађује препреку. Следећи пут се птице спомињу тек у четвртом делу новеле као саставни елемент пејзажа: „Када се у цркви завршила служба и народ се почео разилазити по кућама, било је сунчано, топло, весело, жуборила је вода у каналима, а са поља изван града допирало је непрекидно певање шева, нежно, које призива на покој” (Чехов, 1977, X: 196). Просторно птице су изнесене изван предела града, као да оне припадају другом свету, где влада покој и безбрижност. Овде се појављује и небо, као неутуђиво место боравка птица: „Дрвеће се већ пробудило и смешкало се

дружељубиво, и изнад њега, Бог зна куда, одлазило је бескрајно, необухватно плаво небо” (Чехов, 1977, X: 196). Даље, када је Преосвећени Петар умирао, њему се привиђала следећа слика:

... и чинило му се, да је он већ прост, обичан човек, који иде по пољу брзо и весело, ударајући штапом у земљу, а над њим је широко небо, заливено сунцем, и он је сада слободан, као птица, може да иде куда год хоће! (Чехов, 1977, X: 200).

Овде се већ сам архијереј, управо његова душа, која се нашла у другом свету, пореди са птицом; он добија слободу и он је срећан. Његова слобода је безгранична, као „широко небо”, које је у претходном пејзажу такође било „бескрајно, необухватно”. Када је архијереј умро, онда се на крају новеле опет описује певање птица током радосног сунчаног дана: „... бучна, радосна звоњава од јутра до вечери је стајала над градом, не престајући, узбуркавала је пролећни ваздух; птице су певали, сунце је јарко сијало” (Чехов, 1977, X: 201).

У све четири епизоде са птицама пејзаж је приказан као сунчан, јарки и радосни, што нам не дозвољава да доживљавамо смрт Преосвећеног Петра као трагедију, већ напротив, као дуго очекивано добијање слободе, бесконачне, као небо. Присуство сунца испуњава новелу светлошћу и радошћу.

У поређењу са другим новелама, у *Архијереју* се метафорички детаљ издваја својом узвишеношћу и поетичношћу. Композицијски у приповедању он пролази једва приметном линијом, јављајући се као саставни елемент пејзажа, али при крају новеле ми схватамо да птица представља отеловљење душе, жедне слободе, радости и полета.

Следећа врста метафоричког детаља је заснована на приближавању психичких феномена појавама предметног света. У новели *Ватре* писац не назива директно осећања Абогина, који је побегао од Кисочке, већ користи метафорички опис његовог емоционалног стања: „... а када сам се пробијао до свог вагона, притискао ме такав осећај, као да сам од главе до пете био обложен украденим стварима” (Чехов, 1977, VII: 133). Осећање кривице и стида је дочарано метафором *украдене ствари*. Положај ових ствари (јунак је цео обложен њима) показује да су проживљавања потпуно прогутала јунака. Поређења могу бити сасвим неочекивана, међутим асоцијације, које она изазивају, у читатељу стварају дубоку,

упечатљиву слику и помажу да се раскрије унутарња суштина потреса, осећања итд., које проживљава јунак.

Олги Ивановној болест Димова се чини као огроман комад гвожђа:

Олга Ивановна је лежала обучена у од јутра ненамештеној постељи и дремала. Њој се чинило да је цео стан од пода до плафона заузет огромним комадом гвожђа и да је потребно само изнети напоље гвожђе, па ће свима постати весело и лако (*Ветропирка*) (Чехов, 1977, VIII: 29).

Мужевљева болест постаће почетак промена, које ће се десити са јунакињом, празник се завршио и сада је чека тежак, као то „гвожђе” живот. Овај огромни комад гвожђа метафорички описује положај у којем се она нашла, међутим, можемо рећи да он пројектује и будућност Олге Ивановне: тешку, тужну (хладноћа гвожђа) – метафора неудобног живота, без залеђине у лицу Димова, који ју је волео, који ју је увек загревао својом тихом љубављу. И изнети из дома, из живота, тако огроман комад изгледа немогуће, што означава немогућност да се врати пређашња безбрижност и радост.

Донекле слични осећај се појављује и код Надежде Фјодоровне (*Двобој*), када сазнаје за смрт мужа: „(...) и учинило јој се да се плафон спустио и да су зидови пришли њој близу. Одједном је постало тесно и страшно” (Чехов, 1977, VII: 394). Такав метафорички опис пространства које је окружује, дочарава унутрашњи осећај слепе улице и безизлазности, страха пред новонасталим животним околностима.

Ана Акимовна (*Женско царство*), испративши госте и оставши сама, свира клавир, али јој нешто не да мира: „Она је гледала у тамни угао иза клавира, ... (...). Хтела је да прича без престанка, да се смеје, да се глумира, али је тамни угао иза клавира ћутао, и около, у свим собама горњег спрата било је тихо, безљудно” (Чехов, 1977, VIII: 294). Положај јунакиње, којег ни сама још до краја није свесна, пореди се са таквим елементом пространства, као угао себе. Тамни угао наспрам осталог пространства дома изгледа суморно, можда чак застрашујуће. Ово може означавати нејасност, неизвесност, безизлазност ситуације (сам ћошак), у којој се налази сфера личног живота јунакиње.

У новели *Ситница* (Пустой случай) несређена женска судбина Кандурине метафорички је представљена познатом сликом кнегиње Тараканове, која је „заспала у златном раму”. Слика умируће кнегиње Тараканове виси у златном раму, карактеришући животну драму богате, младе, али усамљене Кандурине, утамничене у свом „златном” царству досаде и чамотиње (Чехов, 1976, V: 306).

Метафорички детаљ, утемељен на конкретној лексици даје могућност да се приповедање осети, опипа и види. Реч, која је смисаоно језгро метафоричког детаља, употребљена, као правило, у преносном значењу, служи писцу као средство дочаравања не посебног утиска, него сплета општих карактеристика неког апстрактног појма, реализованог у тексту помоћу другачијег, предметног појма. На тај начин се ствара предметно-метафорички контекст.

Илустративна је следећа епизода из новеле *Двобој*, у којој су представљени осећаји Надежде Фјодоровне:

Чинило јој се да су сва лоша сећања изашла из њене главе и иду у мраку поред ње и тешко дишу, а она сама, као мува, која је упала у мастило, и из последње снаге мили преко моста и прља црним бок и руку Лајевског (Чехов, 1977, VII: 419).

Овде је нечиста савест јунакиње представљена метафором „мастило”, а њени осећаји се пореде са мувом, која је упала у то мастило. Испуњеност осећањем нечистоте, које угњетава, паралише и чак прелази на блиског човека. Узгред, ово је стање, из којег Надежда Фјодоровна никако не може да изађе: „(...) чинило јој се, да је она, као мува, те упада у мастило, те опет измили из њега на светлост” (Чехов, 1977, VII: 421).

Још један пример описа апстрактног осећања помоћу предметне метафоре налазимо у приповетци *После позоришта* (После театра), у којој аутор, са циљем да дочара карактер и снагу емоција Нађе Зелењине, користи следећа поређења:

Без неког разлога у њеним грудима је заиграла радост: прво је радост била мала и котрљала се у грудима, као гумена лоптица, затим је она постала ширира, већа и плуснула, као талас (...) из груди је она кренула у руке и у ноге, и чинило се, као да је лаки прохладни ветрић дунуо на главу и почео да мрси косу (Чехов, 1977, VIII: 33).

У овом примеру ми видимо детаљан опис „понашања” Нађине радости. Овде уочавамо градацију у свакој етапи. Радост је представљена таквим предметима, као

лоптица, талас и ветрић. Природно је да сваки од наведених предмета има своју природу понашања. За лоптицу је карактеристично да одскаче и да се котрља. Пошто је радост још мала, она се тек рађа и почиње да се појављује, те се прво представља као мала гумена лоптица. Даље ова радост расте, она је већ као талас, она запљускује и покрива собом. Затим постаје толико велика да тражи излаз напоље, због чега је писац пореди на крају са хладним ветрићем, који јунакиња већ осећа споља.

У наведеним примерима смо могли уочити, како писац разоткрива пред нама унутарњу суштину или емоционално стање јунака користећи поређење са реалијама материјалне стварности, употребљене у преносном значењу. Ствара се нова, неочекивана слика, која има улогу композиционог момента при стварању слике књижевног јунака, његових емоционално-психолошких процеса, преломних тренутака у свести и доживљају света који га окружује. Оригиналност чеховљевских метафора основана је на узајамном односу принципијелно разних планова – плана изражаја и плана садржаја. Нека појава се описује не само у својим супстанцијалним цртама, већ паралелно са њима, и у другостепеним, индивидуалним, непредвидљивим, који априори у њој присуствују.

4.2. Персонификациони детаљ (персонификација предмета)

Персонификација јесте врста метафоре. Суштина персонификације се састоји у томе да се карактеристике живог бића преносе на нешто неживо. Помоћу персонификације Чехов постиже додатно експресивно богатство слике, ситуације. Предмет, ствар добијају идејни садржај, примећује се тесна узајамна веза човека и ствари. А. П. Чудаков наглашава да Чехов „открива начин психолошког приказивања, који се може назвати *опредмећивањем* (рус.: овецествлением) осећања. Психички феномен се пореди са појавама физичког света или се директно доводи у везу с њим” (Чудаков, 1986: 251).

У новелама А. П.Чехова ми смо издвојили такве детаље-персонификације, који допуњавају и оживљавају описану ситуацију или стварају њену атмосферу. На пример, у *Причи непознатог човека*, када је приповедач-лакеј решио да се открије пред Зинаидом Фјодоровном: „Велики прозори са тамним драперијама, постеља, згужвани фрак на поду и мокри трагови мојих ногу гледали су сурово и тужно. И тишина је била некако посебна” (Чехов, 1977, VIII: 188). Сурова и тужна је та истина о Орлову, коју је он испричао Зинаиди Фјодоровној. Међутим, главни јунак је задовољан што се тако десило, зато му се и звук сата чини нежним, управо као одобравање његовог поступка: „И тај мах на столу је сат нежно откуцао један сат ноћи” (Чехов, 1977, VIII: 191).

Тешку, затворску атмосферу у дому Кандурине (*Ситница*) допуњава старински дедов намештај: „Гледао је он сурово, као старац, и, као из поштовања према њеном покоју, није се чуо никакав звук” (Чехов, 1976, V: 306). Када се сунчева светлост пробила у ове мрачне одаје, онда је намештај, као пробудена стража подземног царства, почео да „жмури”: „У тај мах, захваћени јарком светлошћу, оживели су на слици пацови и вода, пробудила се Тараканова, зажмурили су мрачни старци-фотеље” (Чехов, 1976, V: 306). Наведени детаљи описују мрачно, затворско битисање Кандурине, која је заточена, као кнегиња Тараканова, у својој кући-затвору, куда, чини се, скоро никада не допире сунчев зрак.

Када је умро Димов (*Ветропирка*), онда су се сви предмети, које је она тако пажљиво бирала, стварајући свој оригинални ентеријер, смејали несрећи Олге Ивановне: „Зидови, плафон, лампа и тепих на поду намигивали су јој подругљиво, као да су хтели рећи: ‘Прокоцкала си! прокоцкала си!’” (Чехов, 1977, VIII: 30). Она је стварно „прокоцкала” своју срећу. Све време тражећи изузетне личности, она није примећивала оригиналну и велику личност свога мужа.

Лампа у кући ђаконице у приповетци *Вештица* (Ведьма) персонификује понашање њеног неспособног мужа, који чак не сме да дотакне своју жену, а може само на растојању да је посматра: „Лимена лампа, која је стајала на другом табуреу, као да се плашила и не верујући у своју снагу, изливала је слабашну, испрекидану

светлост на њена широка рамена, лепе, привлачне рељефе тела,...” (Чехов, 1976, IV: 376).

У причи *Вук* (Волк), пре него што је на Нилова напао вук „понашање” предмета ствара непријатељску атмосферу, као да наговештава скору борбу са вуком: „Два точка млина (...) гледала су срдито и чамотно” (Чехов, 1976, V: 41).

„Ствари постају равноправни партнери у емоционалној комуникацији. (...) Прво предмети се сами ‘осмехују’, ‘мрште’, ‘љубе’ (...), али постепено предмети ‘који осећају’ чешће се појављују не толико директно, већ путем поређења; метафорички контекст, чувајући сам принцип, умекшава директни антропоморфизам” (Чудаков, 1986: 251).

Често помоћу персонификације писац сликовито описује интензитет неке емоције, обузетост осећајем. Када се исти тај Нилов (*Вук*) напоскон уверава да није заражен беснилом, његовој радости нема граница, на шта указује следећи детаљ: „Изашао је од Овчињикова весео, радостан, и чак се чинило, да су се заједно са њим радовале и сузе, које су сијале на његовој широкој црној бради” (Чехов, 1976, V: 45).

Или Рјабовић (*Пољубац*), испуњен усхићењем од пољупца незнанке, тај догађај чува за себе, види у ватри сведока који га подржава: „Рјабовић је такође гледао на ватру, и чинило му се да се та ватра осмехује и намигује му са таквим изразом, као да зна за пољубац” (Чехов, 1976, VI: 414).

Унутрашње душевно стање је у резонанци са природом која га окружује, у чијим предметима јунак препознаје себе у причи *Шампањац* (Шампанское): „Топола, висока, покривена ињем, учинила се у плавичастој магли, као великан, одевен у мртвачки покров. Она је погледала на мене сурово и чамотно, као да је, слично мени, схватала своју усамљеност” (Чехов, 1976, VI: 14).

Сат у кући бабице (*Изванредан*) понаша се такође конфузно, као и његова власница: „Зидни сат откуцава плашљиво, као да се стиди пред непознатим мушкарцем” (Чехов, 1976, V: 354). Слични пренос емоција са власника на његову ствар видимо и у следећем примеру: „Гронтовски је наставио да се пријатно осмехује. Цело његово лице је трептало, било је као да је од меда, и чинило се да се

чак ланчић на прслуку осмехује и труди се да нас задиви својом васпитаношћу” (*Ситница*) (Чехов, 1976, V: 300).

Предмети који окружују јунака као да бивају „заражени” особинама карактера свога власника, као што се види из амбијента у кући Немца, директора фабрике у новели *Учитель* (Учитель): „Тама у собама, швајцарски мотиви на завесама, мушкатле, танко нарезана кобасица на тањирима – гледали су наивно, девојачки сентиментално, и све је ово личило на самог власника стана, ситног добродушног Немца, са округлим стомачићем и са нежним, умиљатим окицама” (Чехов, 1976, V: 217).

Персонификацијом се у уметничко-изражајној форми актуализује смисаона доминанта текста, сама комуникативна интенција аутора. Преко анализе персонификованих објеката успоставља се специфичност индивидуалног пишевог стила, позиција његовог погледа на свет. У персонификацији је изражена асоцијативност ауторског мишљења, која повезује (често на најнеочекивани начин) различите сфере појава света.

4.3. Симболички детаљ

У чланку *Чехов* Андреј Бели пише: „Чехов никада себе није сматрао за симболисту, међутим, он благородно и искрено као да је све своје стваралаштво посветио томе да оно постане темељем рускога симболизма” (Белый, 2002: 833). Приказујући своје јунаке у различитим животним ситуацијама, писац раскрива сваку од њих са њему својственом једноставношћу, помоћу најобичнијих предмета свакодневне употребе. Мајсторство А. П.Чехова манифестује се у томе, што управо овај предмет свакодневне употребе неочекивано постаје код њега својеврсни симбол, који садржи одређену идеју. А. П. Чудаков, наглашавајући својеврсност чеховских симбола, пише: „За симболе он не узима неке ‘специјалне’ предмете, који могу бити знак скривеног ‘другог плана’, већ по своме утврђеном или лако препознатљивом значењу. У овом својству појављују се обични предмети

свакодневице” (Чудаков, 1971: 167). Заиста, у Чеховљевим новелама симбол може постати било који предмет: и кишобран, и виолина, и чак кувани кромпир.

Ј. Лотман је сматрао да је основно предзначење симбола – „реално представљати свет надпостојања на нивоу постојања” (Лотман, 1992: 193). Приликом анализе симболичких детаља у Чеховљевим новелама, ми смо се ослањали на концепцију симбола А. Лосјева. Тумачећи грчко порекло термина „симбол”, филозоф каже да етимологија речи „symbolon” и „symballo” „указује на поклапање два плана стварности, те управо на то, да симбол има значење не сам по себи, већ као арена сусрета познатих конструкција сазнања са неким другим могућим предметом овог сазнања” (Лосев, 1995: 8). Карактеристична црта појма симбол, по мишљењу филозофа, јесте „моделно и законито, систематско разлагање неке уопштене функције стварности у бесконачни низ појединости и посебности” (Лосев, 1995: 11). Свој, такозвани нови „израз”, симболички детаљ (пошто је то нека ствар или предмет), показује приликом сваког свог понављања у току приповедања новеле, раскривајући нове нијансе свог идејног садржаја.

Да би се што потпуније раскрио смисао симболичког детаља, потребно је пажљиво пратити у каквој епизоди, у каквом делу новеле се он појављује, са чиме је ово повезано и какве га емоције прате. У новели *Три године* заљубљени Лаптев, нашавши кишобран који је заборавила Јулија Сергејевна, доживљава навалу силних емоција, чак среће:

У кући он је угледао на столици кишобран, који је заборавила Јулија Сергејевна, зграбио га је и страсно пољубио. Кишобран је био свилен, већ не нов, завезан старом гумицом; ручка је била од обичне, беле кости, јефтина. Лаптев га је раширио изнад себе, и чинило му се да око њега чак мирише на срећу (Чехов, 1977, IX: 15). Реакција, коју је изазвала код Лаптева ствар вољене жене („зграбио”, „страсно пољубио”), говори о снази његових осећања према Јулији Сергејовној. Чак је и кишобран у стању да усрећи, ако припада вољеној жени. Како примећује А. Белкин, „кишобран постаје уметнички детаљ, кроз који се открива осећање Лаптева. (...). Нашу пажњу привлачи необична метафора – ‘мирише на срећу’” (Белкин, 1973: 222).

Следећи пут се кишобран спомиње у преломном моменту Лаптевљевог живота, када се у његовом и Јулијиним брачним животу одиграло много различитих догађаја. Лаптев се налази на прагу нове етапе у свом животу; нове обавезе и нова улога наследника великог капитала њега плаши и оптерећује. У будућности, како му се чини, нема ничег светлог: „ – Како год било, треба се поздравити са мислима о срећи... ”, – говори он жени. И у том тренутку он се одједном сећа кишобрана и тог момента усхићења и среће, који је он у њему некад давно изазвао: „Он га је узео и дао жени. (...) Јулија је на тренутак гледала на кишобран, препознала и тужно се осмехнула. (...) – Ако је могуће, молим те, врати се раније. Без тебе ми је досадно” (Чехов, 1977, IX: 86). Ова молба Јулије Сергејевне звучи као изјава љубави своме мужу, који је за дуге године њиховог заједничког живота већ изгубио наду на узајамност осећања са женине стране. И ево сада овај кишобран је поново сведок љубавног осећања, које је тако дуго чекао Лаптев. Када је Лаптев отишао, Јулија Сергејевна је „дуго гледала кишобран”, као да гледа другим очима све оно што је било с њим повезано. Дајући жени кишобран, Лаптев јој заједно с њим поклања своју љубав. Управо у датој епизоди новеле Јулија Сергејевна напослетку постаје свесна да уствари воли свога мужа.

Још једанпут се кишобран појављује на крају новеле понову у овом делу који је посвећен опису узајамних односа Лаптева и његове жене, пратећи те нове емоције, које је открила у себи Јулија Сергејевна: „На њој је била лагана елегантна хаљина, опшивена чипком, хаљина крем светле боје, а у рукама је био тај исти стари познати кишобран” (Чехов, 1977, IX: 90). Откривши за себе ово осећање, она га брижно носи у себи (са собом, као кишобран). Ово је тај исти Лаптев, њен муж, али је он сада за њу другачији, он је за њу драг и вољен: „ – Знаш, ја те волим, – рекла је она и поцрвенела. – Ти ми значиш” (Чехов, 1977, IX: 90). На тај начин кишобран у овој новели постаје симбол љубави, симбол силног осећања, које се родило у Лаптеву а после извесног времена са новом снагом налази свој одсјај у Јулији Сергејевној. Наведени пример појашњава следеће запажање Лотмана: „Даљи развој сижеа јесте само раскривање могућности које су скривене у симболу” (Лотман, 1996: 145).

Понављајући се у тексту, детаљ се сваки пут надограђује допунским смислом, игра значајну улогу у формирању симбола, који расветљава кључне моменте сижеа дела. И. Г. Минералова, говорећи о симболичким детаљима у Чеховљевим делима, подвлачи значај њихових композицијских понављања: „У његовим делима, слично поетском стваралаштву, присуствује сложени систем композицијских понављања. (...) У Чеховљевој прози је развијен принцип регуларног понављања одређених детаља садржаја” (Минералова, 1985: 8). По мишљењу Минералове, управо ова понављања рађају сложене подтекстне асоцијације, повезане са семантиком симболичких детаља: „(...) систем асоцијација, који се рађа из понављајућег детаља, јесте неупоредиво значајнији, него неки од ових детаља (ако би се оцењивали иманентно)” (Минералова, 1985: 9).

Симбол је увек многозначајан и ова многозначајност проузрокује активни рад читалаца. Своје тумачење симбол добија у процесу свог узајамног односа са елементима приповедања који га окружују, у свакој епизоди раскривајући свој нови значај. Јежи Фарино каже:

... с и м б о л – то је појмовни систем, сажет (или: редукован) до једног елемента, који поседује статус реалног објекта; Статус ‘јединице појмовног система’ објашњава, зашто се са представом симбола повезује и представа контекста; нешто не може бити знак, уколико је оно јединично и не улази у одређену мрежу односа са другим знацима (Фарино, 2004: 90-91).

На тај начин, приликом анализе текста потребно је оријентисати се на унутарњи контекст, који нас упућује на симболичку природу неког објекта.

У новели *Мој живот* појављује се такав детаљ, као „штаке”, како се овде назива потпорна конструкција за зидове. Оне симболишу обогален и несрећен живот Мисаила и његове сестре. Њихов отац је ограничавао своју децу у свему: у храни, у комуникацији, у избору свог животног пута, што их је учинило веома несрећним људима.

Мисаил чак не живи у очевој кући, већ у помоћној просторији, у чије зидове су „забијене велике штаке”. И у почетку, и на крају новеле ове штаке су описане скоро исто: „Као у инат, у мојој лампи изгорео је већ сав петролеј, она се пушила, спрема се да се угаси и старе штаке на зидовима гледале су сурово, и њихова

сенка је треперила” (Чехов, 1977, IX: 199). И на крају приповедања, када Мисаил покушава да се помири са оцем, он долази у своју собицу: „Штаке на зидовима су гледале као и пре, и њихове сенке су трепериле. Било је хладно” (Чехов, 1977, IX: 275). То јест све је остало као и пре: однос са оцем се неће поправити, он ће остати исто тако „суров” према своме сину, као и пре. Мисаил му на крају у лице истреса сву истину о његовој неталентованости и тиранији:

...али због чега тај ваш живот, који ви сматрате обавезним и за нас, – зашто је он тако досадан, тако неталентован, зашто ни у једној од тих зграда, које ви градите већ скоро тридесет година, нема људи, од којих би ја могао да научим како да живим, а да се не осећам кривим? (Чехов, 1977, IX: 278).

Симбол ствари јесте формирање „идејно-сликовитог” грађења ствари. При том идејна сликовитост, да би могла да постане симбол, дужна је „да указује на нешто друго, што није она сама, и чак да буде за те друге предмете закон њихове градње” (Лосев, 1995: 26). Тако, видимо, штаке су сконцентрисале у себи главну идеју приповедања, коју Мисаил исказује своме оцу.

У приповетци *У родном дому* слика степе постаје симбол начина живота којем Вера у почетку покушава да се супротстави, али на крају крајева мораће да се потчини. У новели јунакиња, прилазећи дому, ужива у степском пејзажу:

Степа, степа – и више ништа; у даљини се види стара хумка или ветрењача; воловима превозе камени угаљ... Птице, усамљено, ниско се проносе изнад равнице, и равномерни покрети њихових крила терају у дремеж. Прошло је сат-два, а свугде је степа, степа, и све је хумка у даљини (Чехов, 1077, IX: 313).

Дати опис степе првенствено производи утисак бескрајне једнообразности, досадног и монотоног живота, који очекује Веру на њеном имању, иако младој девојци степски пејзаж даје осећање слободе и пространства: „Вера се такође предала заносу степе, заборавила је на прошлост и мислила је само о томе, како овде има пуно простора, како је слободно; ...” (Чехов, 1077, IX: 313). Већ другог дана свог боравка на имању, Вера, шетајући у врту, схвата:

Овај простор, овај леп степски спокој говорили су јој да је срећа близу и већ је ту; ... И у исто то време бесконачна равница, једнообразна, без иједне живе душе, плашила је, и на тренутке јој је било јасно да ће ово спокојно зелено чудовиште прогутати њен живот, претворити га у ништа (Чехов, 1077, IX: 316).

Сада се степа већ чини Вери као „зелено чудовиште”. На самом крају приповетке Вера се ипак покорава својој судбини, схвата да је борба бескорисна, па чак и немогућа: „Треба не живети, него слити се у једно са овом раскошном степом, безграничном и равнодушном као вечност, са њеним цвећем, хумкама и даљином, и тада ће све бити добро...” (Чехов, 1077, IX: 324). Овде је страшна констатација да „треба не живети, него слити се у једно”. Вера одлучује да не живи, већ да се смири.

У *Професору књижевности* у епизоди у којој Никитин изјављује љубав према Мањусји три пута се спомиње такав детаљ, као „плави материјал”. Никитин чека Мањусју да јој каже главне речи: „...утрчала је Мањусја у тамној хаљини, са комадом плавог материјала у рукама, и, не примећујући Никитина, улетела је на степениште” (Чехов, 1977, VIII: 321). Даље, када он почиње разговор са Мањусјом: „Он се задихао, није знао шта да каже; једном руком је држао њу за руку, а другом – за плави материјал”. Затим, напokon: „Плави материјал је пао на под, и Никитин је узео Мањусју за другу руку” (Чехов, 1977, VIII: 321). Троструко спомињање „плавог материјала” у тако краткој епизоди, наравно да има свој значењски смисао. Плави материјал, као што ћемо видети на крају новеле, симболише Мањусјину малограђанску природу, њен ситничарски, штедљиви однос према животу, а такође сиву монотоност провинцијског начина живота. Држећи се једном руком за плави материјал, Никитин као да се присаједињује Мањусјином свету, прихватајући његову суштину и правила. Важан је такође опис места, где се догађа изјава љубави. Погубљена Мањусја „одступивши назад од Никитина, нашла се у углу између зида и ормара” (Чехов, 1977, VIII: 321). Затим:

Она је забацила главу уназад, а он ју је пољубио у уста и, да би овај пољубац трајао дуже, он је узео њене образе прстима; и некако је испало да се он сам нашао у углу између ормара и зида, а она је рукама обгрлила његов врат... (Чехов, 1977, VIII: 321).

Простор, „угао између зида и ормара”, где је прво била Мањусја, означава њен затворен, ограничен свет, у који упада Никитин, оженивши се њоме, зато што „некако је испало, да се он сам нашао у углу између ормара и зида” (Чехов, 1977, VIII: 321). Овај просторни детаљ само допуњује значење симболичког детаља „плавог материјала”. Његово потпуно идејно раскривање видимо на крају новеле,

када разочаран својим породичним животом са Мањусјом, Никитин вришти у себи и пише у дневнику: „Где сам ја, Боже мој?! Мене окружује баналност и баналност. Досадни, ништавни људи, теглице са павлаком, бокали са млеком, бубе, глупе жене...” (Чехов, 1977, VIII: 322).

У *Ротшилдовој виолини* виолина је оваплоћење тог светлог зрака, слабашног душевног жара у очврснутој Јаковљевој души, она је оно вредно и светло што је остало у Јаковљевом животу, његова једина утеха: „...он је полагао поред себе на кревет виолину и, када му се свакаква глупост мотала по глави, додиривао је жице, виолина је у тами испуштала звук, и њему је постајало лакше” (Чехов, 1977, VIII: 298). Код Јакова као да се одиграва дијалог са виолином. Унутрашњи зрак светлости, драгоцену честицу Јаковљеве душе оваплоћује се у материјалном свету у облику виолине, коју он доживљава као живо биће, и то беспомоћно и незаштићено: „Није му било жао да умре, али чим би у кући видео виолину, срце му се стезало и постајало му је жао”; „Јаков је изашао из куће и сео на праг, стежући на груди виолину” (Чехов, 1977, VIII: 304). Умирући, Јаков завештава да се његова виолина да Јевреју Ротшилду, којег за живота није волео. Таква Јаковљева одлука се објашњава епизодом на крају новеле. Када је Јаков свирао на виолини Ротшилду, овај се расплакао од умиљења и усхићења, што говори о танчинама његове душе. Он је такође дубоко проживљавао звуке виолине, као и Јаков. Тако Јаков предаје достојном чувару ту светлу и чисту искрицу своје душе, која ће остати да гори и после његове смрти. Пред нама је предмет материјалног света – виолина. Међутим, њена смисаона пуноћа, коју видимо у новели (Јаковљев однос према њој, њен психо-емоционални утицај на њега), претвара је у слику, која постаје симбол. Симбол, усмерен према осећањима, рађа сложене асоцијације.

Још један симболички детаљ у даној новели јесте оваплоћен у слици врбе. Јаковљева жена, налазећи се на самрти, сећа се најсветлијих момената свога живота: „Сећаш се, пре педесет година Бог нам је дао детенце са плавом косицом? Нас двоје смо тада стално седели крај реке и певали песме... испод врбе” (Чехов, 1977, VIII: 301). Реч „врба” је чак интерпунцијски одељена са три тачке, као закључак свега реченог, као оно што је упило у себе сав смисао реченог. Међутим, Јаков се апсолутно ничега не сећа. тек после женине сахране, Јаков је отишао изван

града и неочекивано препознао ту саму врбу: „А ево широка стара врба са огромним дупљом, а на њој су врране свиле гнезда...” (Чехов, 1977, VIII: 303). Поново три тачке, које нас нагоне да се зауставимо, да се удубимо над реченим. Врба је остарила, у њој се створила велика дупља, па и вррнина гнезда је не чине привлачнијом. „И одједном је у Јаковљевом сећању, као живо израсло детенце са плавом косицом и врба о којој је говорила Марта. Да, ово и јесте та иста врба – зелена, тиха, тужна... Како је она остарела, јадна!” (Чехов, 1977, VIII: 303). Врба овде, са једне стране, симболише ту породичну срећу, која је тако брзо пролетела у Мартином животу, с друге стране, оваплоћава слику те младе Марте, која се радовала животу, своје детету и мужу. Марта је умрла, а у врби се образовала огромна дупља, као да су из ње ишчупали срце. Како примећује Лосјев: „(...) поседујући симбол ствари, ми...поседујемо бесконачан број разних одраза, или израза ствари, који су у стању да изразе ову ствар са различитом прецизношћу...” (Лосев, 1995: 9).

У наведеним примерима смо видели, како се симболички детаљ, спомињући се неколико пута у новели, постепено приводи ка схватању његовог идејно-садржајног смисла. Приликом првог помињања, он се још не доживљава као симбол, своју симболичку функцију он добија постепено на рачун специфичних смисаоних веза са другим елементима уметничког приповедања. То је особина лајтмотивских симболичких детаља. У неким новелама срећемо се са таквим детаљима-симболима, који одмах дају карактеристику ситуације. Појавивши се у некој епизоди, он у оквирима идејног контекста и веза са другим компонентама текста, остварује идејну завршеност и раскрива скривени смисао.

Јаковљева мржња према брату Матеју у новели *Убиство* завршава се зверским убиством Матеја. Важно је да Јакова не ужасава његов поступак толико, колико „кувани кромпир у крви”: „Али ништа није било тако страшно Јакову, као кувани кромпир у крви, на који се он бојао да нагази, ...” (Чехов, 1977, IX: 154). Кромпир са уљем, који је Матеј јео посног дана, постао је симбол идејног разлаза двојице браће. Чини се да тек сада, гледајући у кромпир, пошкропљен крвљу убијеног брата, Јаков спознаје сав ужас свога злочина и ништавност његовог

разлога. На тај начин наведени детаљ представља безумну опседнутост неком идејом, која може да кошта људског живота.

У *Причи непознатог човека* за богатим ручком, донетим из ресторана, Зинаида Фјодоровна окривљује собарицу Пољу за крађу и излази у сузама, тако да није ни пипнула ручак:

И ко зна зашто сада сва ова раскош из ресторана, која је била на столу, учинила ми се сиромашном, лоповском, која личи на Пољу. Најубогији и криминални изглед имале су две пирошке на тањирићу. ‘Данас ће нас вратити назад у ресторан, – као да су говорили оне, – а сутра ће нас опет дати за ручак неком чиновнику или познатој певачици’ (Чехов, 1977, VIII: 175).

У пирошкама је симболички оваплоћена сва лажљивост ситуације, у којој се нашла Зинаида Фјодоровна, везавши свој живот са Орловим. Она себе обмањује, надајући се да је он воли, док он обмањује њу и не говори о својим стварним намерама. Собарица краде њене ствари. Неочекивани симбол у виду „криминалних пирошки” представља концентрат владајуће лажи и лицемерства. И пирошке су приморане „да обмањују”, када их служе по неколико пута различитим људима, говорећи за њих да су свеже. Композицијски ова епизода у новели претходи кобном разочарању Зинаиде Фјодоровне у Орлова, када она сазнаје истину о његовом односу према њој.

Хтели бисмо да поменемо још један својеврстан детаљ, који симболише створену ситуацију у приповетци *Непријатност*. Када доктор Овчиников пише надређенима писмо-жалбу на свог помоћника-пијаницу, онда кроз прозор посматра такву слику: „...; једно паче је нашло на путу неко црево, почело да се гуши и пиштећи дигло је узбуну; друго је притрчало ка њему, извадило је из његовог кљуна црево и такође се почело давити...” (Чехов, 1977, VII: 145). Чинило би се да ова невина епизода свакодневице јесте сасвим случајна, појављујући се, међутим, у новели после непријатног сукоба између доктора и помоћника, добија сасвим други уметнички задатак. Даљи догађаји у новели, повезани са разјашњавањем инцидента који се десио, омогућују да се епизода са пачићима доживи као карактеристика описане ситуације: нико никоме не може да помогне. Свако је на свој начин несрећан због функције коју обавља и „гуши се”, зато што је све повезано на основу

родбинско-пријатељских односа, који не дозвољавају да се појави строгост и да се предузму радикалне мере. Ако ја помогнем теби, онда ћу се сам угушити од бесконачног низа непријатности, као оно паче са цревом.

Оригиналност Чеховљевих симбола састоји се у томе што помоћу обичног предмета, ствари он може разоткривати све могуће планове стварности која га окружује. Његови симболи су необични и многострани. Симболички детаљи у Чеховљевим новелама оригинално и, у исти мах, неочекивано одражавају значења неког појма или појаве, приказујући неку њихову страну, где се, као у огледалу, одражавају различите емоције, душевна проживљавања, суштински смисао ситуације, идејни садржај целог приповедања. Као резултат таквих разноврсних синтеза ми добијамо дубље значење неке појаве, посматрајући рађање њених нових смислова у пишевим новелама. Чеховљеви симболи, као суштински уметничко-естетски садржај слике, стварају подтекст његових дела и разоткривају истински смисао написаног. Како запажа В. Набоков: „Чехов је први од писаца доделио подтексту битну улогу у преносу конкретног смисла” (Набоков, 1999: 326).

Понекад се симболички детаљи појављују једанпут у новели, да би окарактерисали, назвали ситуацију, као пирожке у *Причи непознатог човека* или кувани кромпир у крви у новели *Убиство*. Чешће симболички детаљ постаје лајтмотив, као кишобран у новели *Три године*, или врба и виолина у *Ротшилдовој виолини*.

4.4. Детаљи-поређења

Поређење је ефективни тумач смисла због снаге своје сликовитости и изражајности. Основна особина поређења јесте тај факт, да се оно, пре свега, заснива, на сликовитом доживљају. Поређење је најприроднији начин изражавања сличности или разлика. Кроз поређење свака слика постаје непоновљива, индивидуална и изузетна. Оно рађа посебну семантичку диференцијацију, помаже да се најјасније прикаже предмет или појава, очигледније представе описивани предмети, да се у њима угледају нове, невидљиве стране.

Специфичност чеховљевских поређења састоји се у томе да, описујући емоционално стање човека или створену животну ситуацију, приповедч налази оригиналне аналогије-ситуације из свакодневице. Експресија компарације је заснована пре свега на томе да се њихове слике и симболи црпе из актуалних сфера живота и рада човека. Атмосфера јесењег пејзажа пореди се са тескобом „пале” жене: „(...) земља, као пала жена, која сама седи у мрачној соби и труди се да не мисли о прошлости, мучила се сећањима на пролеће и лето и апатично је очекивала неизбежну зиму” (Чехов, 1976, VI: 37). Узајамни утицај сличних живих спојева приближава читаоцу суштину описиване појаве, ситуације и потпомаже емоционалном доживљају приповедања. Једна особина, која је заједничка за две појаве, повлачи за собом њихово поређење, које, са своје стране, може изазвати далекосежне асоцијације. Као резултат упоређивања лица, карактера, догађаја са другим објектима компарације, представљено као да се конкретизује, постаје очигледније и изражајније, помажући да се угледају нове, невидљиве стране у предмету.

Уопште, шта би вредела Чеховљева дела, ако он не би владао свим тајнама гипке и свеобухватне, динамичке речи, чија се огромна енергија показивала буквално на свакој његовој страници. Ова енергија се најочигледније појављивала у његовим прецизним, као пуцањ, поређењима, која за свих ових осамдесет година тако и нису успела да остаре, јер и до данас поражавају читаоца својом неочекиваном и свежом новином (Чуковский, 2008: 111).

4.4.1. Портретне карактеристике описане помоћу детаља-поређења

У *Вештици* портретни детаљ-поређење, осим описа јунакиње, приказује такође ситуацију у којој се она налази: „Ни жеља, ни туге, ни радости – ништа није изражавало њено лепо лице са прћастим носом и рупицама на образима. Тако ништа не изражава ни лепа фонтана, када не ради” (Чехов, 1976, IV: 376). Лепа фонтана треба да весели људе својом лепотом, а ђаконичина лепота пропада узалуд на забаченом имању, она нема пред киме да сија.

Неприпадање Марије Викторовне са њеном необичном лепотом тој средини, где она живи (*Мој живот*) изражено је на следећи начин:

Из детињства ми је остало у сећању, како је код једног од наших богаташа излетео из кавеза зелени папагај и како је затим ова лепа птица цео месец лутала по граду, лењо прелетајући из врта у врт, усамљена, без крова над главом. И Марија Викторовна ме је подсећала на ову птицу (Чехов, 1977, IX: 236).

Ова „егзотична птица” не може да припада ни Мисаилу.

У следећем поређењу наглашавају се старчеве црте лица у новели *Степа*, која карактеришу дубокоумне људе: „...али његови црвени капци и дугачак, оштар нос давали су његовом лицу строг, сув израз, какав бива код људи, који су навикли да размишљају увек о озбиљном и у самоћи” (Чехов, 1977, VII: 49). Да би представио добродушну природу Хохла (у истој новели), његов осмех писац пореди са осмехом детета: „Овај осмех је био необично добар, широк и мек, као код детета које се пробудило, ...” (Чехов, 1977, VII: 74).

4.4.2. Описи емоционално-психичког стања јунака помоћу детаља-поређења

Овде је важно поређење као средство економије мисли приликом описивања сложених психолошких стања. Обичне, свакодневне слике јарко дочаравају свет

унутрашњих проживљавања и осећаја јунака. Мисаил (*Мој живот*) осећа такво страхопоштовање према Марији Викторовној, као и према своме оцу: „... а ја сам се веома збунио од радости и стајао сам пред њом усправно, као пред оцем, када се спремао да ме бије;...” (Чехов, 1977, IX: 241). Наведено поређење раскрива карактер односа Марије Викторовне и Мисаила, који никада нису разговарали и неће разговарати као равноправни. Или осећаји Мисаила, када је ишао на разговор код губернатора: „Душевно стање ми је било такво, као да ја по нечијој наредби, идем са праћком на медведа” (Чехов, 1977, IX: 234). Мисаилова сестра, која је дошла да га посети, жури назад кући, јер се боји свога оца-тиранина: „... сестра се примирила, скупила се и села је на каруце с таквим држањем, као да је ово била осуђеничка клупа” (Чехов, 1977, IX: 213). Заплашена и вечно крива, она се аутоматски најезила пред предстојећим сусретом са оцем.

Чеховљева поређења су сликовита, реалистична, узета из свакодневног живота, испуњена разноврсним ситуацијама, које су и поред тога добро познате свакоме од нас. Утисак који оставља певање Маше Должикове на Мисаила (*Мој живот*): „... и док је она певала, чинило ми се, да једем зрелу, слатку, миришљаву дињу” (Чехов, 1977, IX: 264). Помоћу осећаја укуса приказује се естетско уживање у уметности. Или утисак сликара од Белокурова као од саговорника у новели *Кућа са међуспратом*: „Стотине врста пусте, једноличне, изгореле степе не могу изазвати такву чамотињу, као један човек, кад он седи, говори и не зна се када ће отићи” (Чехов, 1977, IX:183).

Осећања Рашевића у приоветци *На имању* (В усадьбе) после тога, како је он грубо увредио свог госта Мејера: „... било му је непријатно и одвратно, као да је појео сапун”; „Стање духа је било утучено, и мучио га је исти тај осећај, као да је појео сапун” (Чехов, 1977, VIII: 340).

Реакција јунакиње новеле *Тајни саветник* (Тайный советник), када сазнаје да јој у госте долазе њен брат, високорангирани чиновник: „Она је заплакала и засмејала се. Ова борба плача са смехом увек ме подсећа на треперење и пуцање свеће која гори, када је полију водом” (Чехов, 1976, V: 126). Мешање емоција различитих планова личи на узајамно деловање ватре и воде. Колико је важан очекивани гост и колико је његова личност тајанствена, описује следеће поређење:

„Узбуђење, с којим смо очекивали долазак госта, може се поредити само са таквим напором, са каквим спиритисти сваког тренутка очекују појаву духа” (Чехов, 1976, V: 128).

Осећај Гурова у новели *Дама са псетанцетом* после проведене ноћи са Аном Сергејевном: „(...) и био је утисак погубљености, као да је неко одједном покуцао на врата” (Чехов, 1977, X: 132). Емоције, које су се појавиле код Гурова, изненадне су и њему непознате.

4.4.3. Карактеристика ситуације помоћу детаља-поређења

Аријаднин карактер чине дволичност и користољубље (*Аријадна*):

Као што наш мужик са гађењем дува на квас са бубама, а ипак га пије, тако се и она гадљиво мрштила при помисли на књаза, а ипак ми је говорила: ‘– Ма, шта год да кажете, али у титули има нешто необјашњиво, очарвајуће...’ (Чехов, 1977, IX: 112). Када је главни јунак новеле схватио да му је Аријадна неверна, онда је своје стање описао овако: „Налазио сам се у таквој ситуацији да сам лично на овог шкртог, страсног користољупца, који одједном открије да су сви његови дукати лажни” (Чехов, 1977, IX: 123).

Бол раздвајања и безизлазност настале ситуације виде се код јунака у новели *Дама са псетанцетом*: „... и као да су то биле две птице-летачице, мужјак и женка, које су ухватили и натерали да живе у различитим кавезима” (Чехов, 1977, X: 143).

Неповерење, чак бојазан према мужу, присутно је код жене Павла Андрејича (*Жена*): „... имала је такав израз, као да сам у цепу скривао оштар нож или револвер” (Чехов, 1977, VII: 470). Њихови односи су већ одавно нарушени и ово поређење јасно говори колико је Наталија Гавриловна разочарана у свог мужа, да гледа на њега као на злочинца.

Немогућност појаве узвраћених осећања према Воротову од стране Алисе Осиповне у новели *Скупи часови* илуструје обичан природни закон: као што снага

ветра гаси слаби пламен, тако и Воротовљева нада бива моментално разрушена онда, када је хтео да јој изјави љубав: „(...) али довољно му је било да види лице учитељице, и његове мисли биле би у тренутку угашене, као што се гаси свећа, када је у летњиковцу за време ветра износиш на терасу” (Чехов, 1976, VI: 393).

Разрушен живот Николаја Јевграфича, који се оженио неверном, користољубивом женом (*Супруга*) сада му се представља на следећи начин:

Он се сећао, како се дешавало код оца на селу, да из дворишта у кућу случајно улети птица и почне махнито да удара о стакла и руши ствари, тако и ова жена, из њему потпуно туђе средине, улетеле је у његов живот и у њему створила прави ршум. Чинило се, када би у његовом стану живела банда разбојника, да ни онда његов живот не би био тако безнадежно, непоправљиво разрушен, као са овом женом (Чехов, 1977, IX: 95).

И узбуђујућа осећања заљубљеног мушкарца у приповетци *Љубав* (Любовь): „Присуство вољене жене у стану нежење утиче као музика и вино” (Чехов, 1976, V: 88).

О тешком и гунђавом карактеру учитеља из приповетке *Учитељ* (Учитель) читалац сазнаје по реакцији слушалаца, када је он завршио свој говор на свечаном ручку: „Када је завршио, сви су са лакоћом уздахнули, као да је неко попрскао ваздух хладном водом и развејао загушљивост” (Чехов, 1976, V: 220).

Понекад аутор користи детаљ-поређење да јасније представи неке опште појмове, да им да своју карактеристику. На пример, у *Верочки* писац поетично описује пролазност битисања:

Бива тако, да се на хоризонту појаве ждралови, слаби ветер донесе њихов жалосно-усплахирени крик, а после једног тренутка, ма како да се загледаш у плаветнило, нећеш видети ни тачку, нећеш чути ни звука – тако исто и људи са њиховим лицима и разговорима појављују се у животу и утапају се у нашој прошлости, не остављајући ништа више, осим ништавних трагова сећања (Чехов, 1976, VI: 70).

Или љубоморни осећај приповодачевог признања у приповетци *Добри људи* (Хорошие люди):

Ауторски осећај је злопамтило, неумољив, не зна за праштање, а сестра је била прва, која је оголила и узбунила овај беспокojни осећај, који личи на велику кутију

са посудом, коју је лако распаковати, али сложити је опет, онако као што је била, то је немогуће (Чехов, 1976, V: 418 – 419).

У таквом својеврсном поређењу примећује се делић ироније. Прави таленат се не може тако лако пореметити.

У приповетци *Невреме* (Ненастје), када је Надежда Филиповна случајно сазнала да је муж вара, али он успева да је разувери. Надежди Филиповној и њеној мајци које су му поверовале у оправдање пада терет са срца: „Ташта и жена су гледале једна другу са радосним чуђењем, као да су неочекивано-ненадано пронашле драгоценост, коју су изгубиле” (Чехов, 1976, VI: 223). Поверење, вера у пристојност и честитост човека јесте стварно драгоценост ствар.

Поређење ствара нове оригиналне слике које доприносе објашњењу предмета и идеја. Оно није засебна орнаментна компонента, већ важан елемент у сликовном систему дела, не само изражајна стилска фигура, већ и уметнички подухват, који је у стању да адекватно изрази различите ауторске ставове и задатке. Говорећи о Чеховљевом „стилском систему”, В. Химич примећује, да је „доминантни закон постао давање предности посредним, индиректним, асоцијативним формама писања” (Химич, 2004: 33).

5. Сижејни детаљи („знаци ситуације”)

5.1. Предмет-манифестант ситуације

Чеховљеве новеле показују колико може бити разноврстан уметнички детаљ и колико је велика његова улога у уметничком промишљању стварности. У овом поглављу ми ћемо разматрати такву врсту детаља, као што је ситуациони детаљ, помоћу којег се у новели илуструје настала ситуација. Помоћу ситуационог детаља писац издваја тренутак у приповедању који му је нужан, наглашавајући његову важност у одређеном контексту. Ови детаљи помажу развоју сужеа, изражавајући суштину онога што се дешава без непосредног описа догађаја. Г. Н. Поспелов овакве детаље назива „детаљима предметне сликовитости” (Поспелов – Державина, & Машинский, 1969: 25). „Фабула се формира из преласка од једне ситуације према другој” (Томашевский, 1996: 180).

У приповетци *У јарузи* фрагмент, који описује двориште Цибукиних, показује нам како је утицала изненадна несрећа (хапшење старијег сина) на њихову породицу:

Чинило се, као да је сенка легла на двориште. Кућа је потамнела, кров је зарђао, врана на дућану, опточена гвожђем, тешка, офарбана у зелено се сасушила, или, као што је говорио глуви ‘пала’, и сам старац Цибукин као да је потамнео (Чехов, 1977, X: 166).

У две реченице је дочарано стање запуштености још недавно богатог домаћинства и сваки предмет носи на себи отисак несреће.

Када се Нађа Шумина (*Невеста*) враћа препорођена и усхићена кући после свога бега, она види: „Било је много мува у кући, и плафони у собама, чинило се, постајали су све нижи и нижи” (Чехов, 1977, X: 218). Овде не само да је све остало као пре, већ напротив, такви детаљи као „много мува”, плафони који се спуштају на ниже, стварају ситуацију запуштености и стишњености.

Ситуација, у којој се нашла Ољењка (*Душечка*) после тога како су јој поумирали један за другим сви њени мужеви и она остаје сасвим сама, писац карактерише таквим, чинило би се, „случајним” (Чудаков) детаљем: „Отац је већ одавно умро, и његова фотеља се ваљала на тавану, прашњава, без једне ногице” (Чехов, 1977, X: 109). Фотеља са одваљеном ногом описује Ољењкин садашњи живот: прошло је неповратно отишло, дошла је старост, а заједно са њом усамљеност и тешко осећање непотребности (као сломљена фотеља, на којој се више не може седети). У њеном животу нема више никаквог циља.

Сличан по својој „случајности” детаљ са, на први поглед, непотребним подробностима срећемо и на почетку новеле *Верочка*: „Тада је на себи имао лагани мантил и шешир од сламе са широким ободом, тај исти, који се заједно са ловачким чизмама сада ваља у прашини испод кревета” (Чехов, 1976, VI: 69). Огњев не иде више по селима и не бави се статистиком, све је ово толико у прошлости да је чак прикривено прашином. А у тој прошлости је остала Верина стидљива изјава љубави, коју је он игнорисао.

У новели *Јонич* (Ионыч) обраћена је пажња на то, да Старцев, пре изјаве љубави Екатерини Ивановној, облачи туђи фрак, као да је и сама улога заљубљеног њему ипак туђа: „Обучен у туђи фрак и белу тврду кравату, која је некако штрчала и хтела да склизне са крагне (...)” (Чехов, 1977, X: 34). Он није навикао на овакву ситуацију и осећа се неудобно. „Тврда кравата” јесте спољашња манифестација емоционалног стања Старцева, који је стешњен, конфузан и узрујан због предстојеће изјаве. Након што га Екатерина Ивановна одбила: „Старцеву је срце престало да куца узрујано. Изашавши из клуба на улицу, он је пре свега поцепао са себе тврду кравату и удахнуо је пуним плућима” (Чехов, 1977, X: 34). Преживевши узбуђење, он сада може слободно да дише. На тај начин, такви детаљи, као „туђи фрак”, „тврда кравата” дају читаоцу потпуну представу тескобе, нелагодне ситуације за Старцева, а заједно с тим прецизно описују његов емоционални напор. Нагло цепање кравате на себи говори о нестрпљивости да се што пре ослободи улоге неуспелог љубавника, с друге стране, нагли гест указује и на растуће осећање увреде и незадовољства собом.

Такође у овој новели о растућем материјалном статусу Старцева говоре и ситуациони детаљи који описују његовог кочијаша и коње. Постављен на службу окружног лекара у Далиж, Старцев иде код Туркиних у С. пешке девет врста. Као лекар на почетку каријере, он још увек није у стању да путује фијакером. После неког времена: „Имао је свој пар коња и кочијаша Пантелејмона у плишаном прслуку” (Чехов, 1977, X: 30). Подробност о прслуку Пантелејмона уноси чак елемент неког шика. И на крају новеле Старцев већ путује „не у каруцама, већ на тројци са прапорцима” (Чехов, 1977, X: 35). И „плишани прслук”, и „прапорци” указују такође на то, да се Јонич поносио својим богатством, на његову жељу да буде примећен. Тако Чехов помоћу таквих детаља, као кочијаш и превоз, који током приповедања добијају нове подробности, прецизно и кратко нам показује с једне стране материјалну еволуцију, с друге стране, духовну деградацију свог јунака, за којег је материјална стабилност постала животни приоритет.

После одређених догађаја, код Мисаила (*Мој живот*) мења се доживљај куће Маше Должикове, те његови нови осећаји откривају читаоцу карактер настале ситуације. Он се већ опустио и навикао се на Машину кућу, која му је у почетку била тако недоступна: „Лакеј ми се више није чинио тако надменим и страшним и намештај тако раскошним, као тог јутра, када сам се појавио овде да молим” (Чехов, 1977, IX, 227).

5.2. Понашање, гестови, мимика као „манифестација” ситуације

Наведени блок детаља раскрива насталу ситуацију помоћу понашања, гестова или мимике јунака. У новели *Три године* описана је реакција Јулије Сергејевне након што јој је Лаптев пољубио ногу: „И ногу, коју је он пољубио, она је савила под себе, као птица” (Чехов, 1977, IX: 60). Овај гест описује њихов супружнички однос: Јулија Сергејевна не воли Лаптева и он јој је одвратан.

Петар Михајлич (*Суседи*) схвата да је закаснио и да не може одговорити сестру од непримереног брака: „И по томе, како се Власич нагнуо према њој и како је она гледала на њега, Петар Михајлич се још једном уверио да је већ све непоправљиво завршено и да нема сврхе да се било шта каже” (Чехов, 1977, VIII: 68). Ови гестови и погледи су испуњени љубављу.

Ослепљеност осећањем безнадежне љубави Софије Лавовне према свом циничном љубавнику (*Волођа велики и Волођа мали*), степен њеног понижавања пред њим показује нам следећи тренутак: „... она је стајала на коленима и са жељним очекивањем му је гледала у лице, и он јој је говорио да личи на куче, које очекује да му баце комадић меса” (Чехов, 1977, VIII: 224). А после тога, након што ју је он оставио, разочарана и несрећна, она се „почела возати се по улицама и уличицама без неког циља, и тако се возикала до вечери. И ко зна зашто се сећала те саме тетке са уплаканим очима, која није могла да се смири на једном месту” (Чехов, 1977, VIII: 224). Сада се и Софија Лавовна нашла у таквој истој ситуацији, као та тетка, која је некад такође предано и неузвраћено волела њеног мужа.

Опис позе Надежде Лавовне (*Ситница*), која је кроз прозор видела кнеза, којег је некад волела, говори нам о њеној преданости своје осећању, које је чувала све ове године, мада је оно и било неузвраћено: „Држећи се обема рукама за саксију, мало подигнувши једну ногу и зауставивши дах, она је подсећала на пса, који стоји у ставу мирно и са страсном нестрпљивошћу очекује команду” (Чехов, 1976, V: 307-308).

У жару судског процеса председник у новели *У суду* (В суде) је заузет таквим споредним размишљањима као што је колегино одело: „Председник је разгледао његово ново, сјајно црно одело (...) и по глави му се вртела лења мисао: ‘Сад сви иду у кратким сакоима, зашто је он себи сашио дугачки?...’” (Чехов, 1976, V: 347). Детаљ који показује председникову апсолутну незаинтересованост за оно што се дешава у судници.

Када се Гуров (*Дама са псетањетом*) вратио из Крима у Москву: „Он је већ могао појести целу порцију сољанке на тигању...” (Чехов, 1977, X: 136). Оваква банална констатација показује да се Гуров потпуно вратио свом ранијем начину живота, својим навикама и у њима налази своје задовољство. Међутим, даље, када је решио да се повери колеги због усхићења од познанства са шармантном женом, добија одговор који га шокира и истовремено му одједном отвара очи да схвати сав простаклук и примитивизам друштва које га окружује: „ – А оно што сте раније рекли били сте у праву: јесетра се ипак осети!” (Чехов, 1977, X: 137). Као одговор на своја усхићена осећања Гуров добија грубу констатацију о риби која није свежа.

Слични захват прекидања срећемо и у новели *Професор књижевности*, када је Никитин дошао код Мањусјиног оца да је испроси, овај значајан и узвишен моменат за заљубљеног, одједном прекида Варја баналним саопштењем о доласку коњушара: „ – Тата, дошао коњушар! – викнула је из друге собе Варја. И разговор је престао” (Чехов, 1977, VIII: 322). Ова ситуација осликава груб и тривијалан малограђански начин живота, непоштовање осећања заљубљеног Никитина. Разговор се прекинуо, јер је долазак коњушара старцу Шељестову био важнији, него просидба његове ћерке.

Током целе приповетке *Учитељ* читалац не зна да је јунак смртно болестан. Трагична истина се открива у епизоди када се неко од колега учитеља излануо о помоћи породици немоћног учитеља:

И ту је на свим лицима, у свим непомичним, усмереним на њега погледима, он прочитао не сажаљење, не саосећање, које он није могао да трпи, већ нешто друго, нешто меко, нежно и у исто време и у вишем степену злослутно, нешто што личи на страшну истину, нешто такво, што је у један мах напунило његово тело језом, а душу очајањем које се не може изразити (Чехов, 1976, V: 222).

Какав је живот Кузке код старатеља сазнајемо поступно из описа његовог понашања током новеле *Снаше* (Бабы). Док је његов старатељ у дворишту крчме причао своју животну историју, „Кузка је све време седео на камену поред капије и, подупревши главу обема рукама, гледао је ка небу; издалека у мраку он је личио на пањ” (Чехов, 1977, VII: 348). Већ у овој просторној удаљености може се прочитати усамљеност и утученост Кузке. Он седи по страни од свих, мали и неприметан, као пањ. Када се старатељ грубо продерао на њега да иде да спава, онда је у колима, где је отишао да спава, „да би било удобније, он је направио у сену јамицу и сагнуо се тако, да су му његови лакти додиривали колена” (Чехов, 1977, VII: 348). Ова беспомоћна поза ембриона изазива код читаоца саосећање и жалост према овом малишану. Потпуно се разоткрива однос старатеља према Кузки у реакцији Кузке, када је изгубио капу: „Кузкино лице се од ужаса избличило, он се почео вртети око кола и, не нашавши је ту, потрчао је према капији...” (Чехов, 1977, VII: 348). За малишана је губљење капе било ужасна трагедија, зато што ће га грдити и тући, што нам и потврђује његово понашање, онда када је већ нашао капу: „Кузка је рукавом очистио сено са ње, ставио је и плашљиво, још увек са изражајем ужаса на лицу, као да се боји да га не ударе отпозади, попео се на кола” (Чехов, 1977, VII: 352). На тај начин читалац добија потпуну представу о горком животу утученог сирочета у кући старатеља.

Као што смо видели из наведених примера, ситуациони детаљ осим тога што нам даје широку представу о догађају и разоткрива стање јунака, у исто време је и покретач сижеа, откривајући нам дубину приповедања: „Чеховљевски детаљ максимално актуализује сижејне могућности, иступајући као важан елемент сижејно-композиционог система, стварајући сложну динамику животних процеса” (Левитан, Цилевич, 1990: 346-347).

6. Детаљ-наговештај

У Чеховљевим новелама често можемо да се сретнемо са детаљем-наговештајем, који најављује будући догађај. По карактеру овог детаља чак се може одредити каквог рода ће бити овај догађај или у којем ће се правцу развијати. Олга Михајловна (*Имендан*) обично је волела да ужива у машти о „малом човеку”, посебно, „када би у непомичном, устајалом ваздуху почињало да мирише на сено и мед и када би се чуло смирено зујање пчела, мали човек би сасвим закупио Олгу Михајловну” (Чехов, 1977, VII: 167). Међутим, на имендан сено оставља на јунакињу сасвим други утисак: „Сено, покошено под дрвећем уочи Петровдана, лежало је непокупљено, тужно, шаренећи се својим избледелим цвећем и испуштајући тешки сладуњави мирис” (Чехов, 1977, VII: 168). Побледело цвеће и тешки мирис не стварају радосно расположење, већ напротив, таква промена у доживљају мириса јесте један од наговештаја трагичног краја, губитка детета.

Као наговештај будућег пожара, који ће уништити крчму и у којем ће погинути Љупка и њена мајка у новели *Лопови* (Воры) јавља се такво, на први поглед неважно запажање, на почетку новеле: „Свећа је догорела, и ватра је већ захватила папирић у свећњаку” (Чехов, 1977, VII: 321).

У новели *У јарузи* писац припрема читаоца на очекивање „нечег лошег” у даљем приповедању: „... а Аксиња је већ фркала, умивала се у предсобљу, самовар је врио на кухињи и гудио, предсказујући нешто лоше” (Чехов, 1977, X: 146). Аксиња на крају убија Липино дете.

У *Невести* звучни детаљ се појављује као наговештај прекинуте веридбе Нађе и Андреја Андреича: „Потом, када је откуцало дванаест, одједном је пукла жица на виолини; сви су се почели смејати и поздрављати се” (Чехов, 1977, X: 205). Нико од присутних није доживео овај случај као нешто негативно, пажњу читаоца писац усмерава на подробност, која се чини на први поглед неважном. „И у предметном свету, и у сижеу снажно поље набоја јесте опозиција ‘изабрано –

неизабрано', 'случајно – суштинско'. Ови, по самој својој суштини супротни један другом детаљи и епизоде у чеховљевском приповедању налазе се један поред другог” (Чудаков 1986, 139). Управо овај контраст „суштинског” и „случајног”, „неизабрног” активира пажњу читаоца на последњем, акцентујући његову важност и помаже да се сагледа карактер даљег развоја догађаја.

Један од класичних наговештаја несреће јесте јастреб и у новели *Козак* појављује се чак три пута, припремајући нас за несрећан крај. Јастреб се прво спомиње у општој слици пејзажа, не обраћајући ни са чим на себе пажњу: „Сунце још није изашло, али се Исток већ руменио, златио се. Било је тихо... Препелица је викала своје: ‘ајмо пити! ајмо пити!’, а далеко над хумком кружио је јастреб, и више се у целој степи није примећивало ниједно живо биће” (Чехов, 1976, VI: 164). Горчаков је таквог светлог и радосног расположења, да му се „(...) свиђао чак јастреб, који је тешко махао крилима” (Чехов, 1976, VI: 164). Овде лет јастреба већ добија карактеристику: „тешко махање крилима”. После тога, како Горчакова жена није дала ускршњи колач болесном козаку, јављају се већ три јастреба, као набој ситуације, и њихов лет добија агресивни карактер: „На Истоку, бојећи ваздушасте облаке у разне боје, засијали су сунчеви зраци; зачула се песма шеве. Већ не један, него три јастреба, на растојању један од другог кружили су изнад степе” (Чехов, 1976, VI: 166). Градација детаља „јастреб” појављује се као композицијска пројекција на даљи развој судбине Горчакова: за ручком му се храна чинила неукусном, затим се он потпуно разочарао у своју жену, а потом је почео скроз да пије због чега му је имање пропало.

Када је Мисаил (*Мој живот*) први пут пољубио Машу то је изгледало овако: „... потом сам је загрлио и пољубио, при чему сам о шналу, којом се држала њена капа, огребао свој образ до крви” (Чехов, 1977, IX: 241). Ова огреботина наговештава тужни крај њихових односа. Маша је оставила тужно сећање у животу Мисаила. Њихова љубав се родила изненада и такође се изненадно и завршила, али у срцу Мисаила оставила је болни траг.

Код Дашутке у новели *Убиство* кофа је упала у бунар: „Када је она узимала воду са бунара, пукло је уже и кофа је упала у воду” (Чехов, 1977, IX: 150). Овај детаљ такође можемо доживети као лош предзнак. Непосредно пред убиство

Матеја спомиње се пегла, која се доживљава као „непотребна” подробност, а која је постала оруђе убиства: „Између пећи и стола, за којим је седео Матеј, била је раширена даска за пеглање; на њој је стајала хладна пегла” (Чехов, 1977, IX: 152).

Усредсређена пажња на мале подробности, које играју улогу наговештаја будућих догађаја, лепо је приказана у почетку новеле *Пошта* (Почта): „Коњи су стајали непомично, само један из запреге се немирно пребацивао са ноге на ногу и махао главом, ...” (Чехов, 1976, VI: 334). Касније ће се због тог коња санке преврнути у шуми.

У време разговора са Мањусјом о честитости Пољанског (*Професор књижевности*), који је долазио код Мањусине сестре Варје, али је није запросио, Никитина нервира мачак: „... упитао је Никитин, почевши да осећа нервозу због белог мачка, који се растезао, исправљајући леђа” (Чехов, 1977, VIII: 330). Мачак, као саставни елемент овог малограђанског амбијента наговештава будуће разочарање Никитина у ову примитивну средину, у којој се нашао.

У другом делу новеле *Црни монах* Коврин чује песму, у којој се пева о тајанственим и чудним појавама оног света:

Најзад, оставивши књигу и пажљиво слушајући, он је схватио: девојка, са болесном маштом, чула је ноћу у врту неке тајанствене звуке, до таквог степена прекрасне и чудне, да је дужна била да их призна као свештену хармонију, која је нама, смртницима, неразумљива и зато се она враћа назад у небеса (Чехов, 1977, VIII: 232-233).

Садржај песме показује сиже даљег приповедања и опис сличних појава, које су дошле у машту Коврина и довеле га до трагичног краја.

Наговештај скоре смрти Коврина може бити и његов осећај за време службе у тастовој кући: „Када је ђакон дао свештенику кадионицу, онда је у старој огромној сали замирисало на гробље, и Коврину је постало досадно” (Чехов, 1977, VIII: 250).

Као правило, детаљи-наговештаји се појављују у тексту као „случајне” епизоде, које на први поглед немају никакве везе са сижеом и само током даљег приповедања, а понекад и на самом његовом крају, раскрива се њихов смисао и значење. Они су кључ за схватање даљег развоја догађаја. У епизоди новеле *У*

јарузи, када Анисим долази кући и дели свима новчанице, нашу пажњу привлачи следећа примедба приповедача: „Главна лепота овог поклона је била управо у томе да су све новчанице, као да су биране, биле нове и пресијавале су се на сунцу” (Чехов, 1977, X: 151). Касније постаје јасно да су ове новчанице лажне, и зато сумњиво изгледа овде то што су нове и сјајне.

У приповетци *У суду* имамо случај, везан за стражара, који је водио окривљеног:

Скоро код саме клупе, са сражаром се десила мала непријатност. Он се одједном саплео и испустио из руке пушку, али ју је одмах у лету ухватио, при чему се јако ударио коленом у кундак. (...). Од бола или можда од срамоте због своје неспретности, војник је јако поцрвенео (Чехов, 1976, V: 344).

Овај фрагмент је привлачан својим емоционалним набојем. Болни осећаји стражара изазивају у нама сажалење и овај догађај остаје у сећњу читаоца, да би на крају новеле постало јасно да је тај стражар син окривљеног. Сазнавши овај факт, ми можемо тумачити неспретност стражара као израз узрујаности, стида и бола због оца.

У почетку новеле *На путу* руске народне гравире у спаваој соби укратко преносе историју животних лутања Љихарева, за која ће читалац сазнати мало касније: „Чувајући најстрожу и пажљиву градацију у прелазу од божанског ка светском, од иконе, са обе стране ћошка низао се ред руских народних гравура” (Чехов, 1976, V62). Редослед сижеа на сликама одсликава занесености Љихарева: од религије према светским наукама.

Волођа из истоимене новеле насекиран и изнервиран, посматра око себе само старудију и неред у соби, коју је изнајмљивао са мајком. И ту

Ко зна зашто апсолутно без разлога сетио се Ментона, где је живео са својим покојним оцем, када је имао седам година; присетио се Бијарица и двеју девојчица-Енглескиња, са којима је трчао по песку... (...) девојчице-Енглескиње су се појавиле у његовој машти као живе, све остало се помешало, хаотично се расуло... (Чехов, 1976, VI: 207).

Волођина туга и незадовољство својим животом провоцирају у њему сећања на срећне тренутке. Затим мало даље у тексту поново „апсолутно без разлога присетио се двеју девојчица-Енглескиња”. У подсвести јунак тежи ка том далеком срећном

времену, када је био жив отац и потпуно, чини се несвено, некако механички, извршава самоубиство. У последњим предсмртним тренуцима он види покојног оца. Тек на крају новеле сећање на девојчице-Енглескиње и оца, који представљају симбол срећног детињства, добија свој пуни смисао и значење.

7. Пејзажни детаљи

7.1. Персонификовани пејзаж који одсликава радњу или стање јунака

А. Чудаков наглашава колико је за Чехова била важна природа: „Природа је за Чехова део његовог постојања. (...). Било каква промена времена јесте појава истог значај као књижевни, друштвени послови” (Битов – Чудаков – Рейнфилд, & Клех, 2004: 49). Пејзаж и човек се у Чеховљевим новелама налазе у сталној узајамној вези, која понекад може бити директна, а понекад скривена, једва приметна. Природа дочарава, наговештава догађаје у Чеховљевим новелама. Радње природе се поклапају са радњом јунака, чији облик и душевно стање се не сликају директно, већ се представљају помоћу опширних слика природно-предметног света. В. А. Николски каже: „Пејзажне скице наступају као музичка пратња душевном животу јунака на принципима хармоније или контраста” (Николский, 1973: 112). У неким Чеховљевим новелама пејзаж описује емоционално-психолошко стање јунака или одражава његову духовну еволуцију. Тако у новели *На путу* пејзаж претходи причању Лихарјова о његовим животним лутањима:

Напољу је невреме стварало буку. Нешто бесно, злобно, али дубоко несрећно са јарошћу звери кружило је око крчме и трудило се да провали унутра. Лупајући вратима, куцајући у прозоре и по крову, гребући зидове, оно те је претило, те

молило, или се накратко стишавало и затим са радосним, издајничким јауком улазило је у оцак, али ту су цепанице букнуле и ватра, као кер на ланцу, са злбом је појурила у сусрет непријатељу, почињала је борба, а после ридања, врисак, срдити лавез. У свему томе чула се и злбна досада, и незадовољена мржња, и увређена немоћ онога који је до сада навикао на победе... (Чехов, 1976, V: 463).

Радње стихије одражавају емоционалне пориве Лихарјова у разним тренуцима његовог живота. О мењави се каже да „се накратко стишавала”. Лихарјов прича Иловајској о себи: „Али се нисам дуго заносио” (Чехов, 1976, V: 470). Невреме које „се бори”, „рида” и „вришти” одсликава лутања Лихарева:

Међутим, разочарања ја нисам успео да доживим, јер би убрзо у мени завладала нова вера; (...) а свака моја вера ме савијала у дугу, комадала моје тело; Бог је сведок, како сам често од срамоте због свога заноса ја плакао и гризао јастук (Чехов, 1976, V: 470-471).

На сличан начин је представљено и унутрашње душевно стање ђаконице у *Вештици*. Њен неизговорен бунт, свест о безизлазности своје ситуације, нереализована страстност њене природе описане су потезима зимске мењаве:

Нека победничка снага вијала је неког по пољу, хучала је у шуми и на црквеном крову, злбно је куцала по прозору, кружила и кидала, а нешто побеђено је јаукало и плакало... Жалобни плач се чуо те код прозора, те над кровом, те у пећи. У њему је звучио не позив на помоћ, већ туга, сазнање да је већ касно, нема спасења (Чехов, 1976, IV: 375).

У наведеним новелама зимско невреме представља модел хаоса, метежа, који се одиграва у унутрашњем свету јунака.

Персонификовани описи природе одражавају поступке јунака приповетке *Лопови* (Воры):

Мењави није престајала. Бели облаци, хватајући се својим дугачким реповима за коров и жбуње, јурили су по дворишту, а са те стране ограде, у пољу, великани у белим покровима са широким рукавима кружили су и падали, и опет се подизали, да би махали рукама и тукли се (Чехов, 1977, VII: 320).

Дрвеће „маше рукама и туче се”, као што ће се и болничар борити са Љупком. Облаци „јуре” по дворишту, а Мерик ишчезава на украденом коњу. У крчми наступа хаос.

У новели *Шампањац* стање облачића, „који су нешто чекали" у складу је са стањем јунака, јачајући набој сижејног очекивања: „Месец и око њега два бела лепршава облачића непомично, као залепљени, висили су у висини над самом станицом и као да су нешто чекали” (Чехов, 1976, VI: 14). Даље у тексту, непосредно пред појаву неочекиване гошће, кретање облачића предсказује развој догађаја. Они као да знају да се припрема нека превара:

Два облачића су већ отишла од месеца и стајала су мало даље с таквим изгледом, као да су се дошаптавали о нечем, што месец не треба да зна. Лагани ветрић је потрчао по стери, носећи тупу буку воза који је отпутовао (Чехов, 1976, VI: 16). У небу се одиграва алегоријски сиже, где видимо паралелу ономе што ће се ускоро десити на земљи. Месец остаје сам, облачићи као да су у завери против њега. Појаву гошће, са којом је главни јунак започео романсу, наговештава „лагани ветрић”, који је донео буку воза. У финалу новеле „бесни вихор”, који је завртео јунака, одузео му је и жену, и љубавницу, и његову снагу.

Опис природе на почетку приповетке *Ловац* представља стање Пелагије, описујући њену несрећну судбину: „Спаљена сунцем трава гледа чамотно, безнадежно: иако би пала киша, она више неће позеленити...” (Чехов, 1976, IV: 79). Младост са њеним надама остала је у прошлом времену: „Шума стоји ћутећи, непомично, као да некуд гледа својим врховима или чека нешто” (Чехов, 1976, IV: 79). Тако и Пелагија: чека свог неозбиљног мужа и загледа у даљину.

Такође природне појаве су у резонанци са душевним стањем Лајевског (*Двобој*). Уочи двобоја он је конфузан и сметен и у исто време почиње олуја: „Кроз сва три прозора јарко је севнула муња, и затим се чуо продоран, снажан удар грома, у почетку туп, а потом громогласан и са пуцњавом, и толико јак, да су зазвонила стакла на прозорима” (Чехов, 1977, XVII: 436). Олуја, која је изненада почела, као да просветљава јунака („муња са пуцањем”). Наступа преломни тренутак у души и осећањима Лајевског.

7.2. Пејзаж као емоционална позадина новеле

Овде ћемо разматрати описе природних појава који стварају одређено расположење у новели. Чамотна слика јесени наглашава мрачну, безизлазну атмосферу у Петровој породици (*Тешки људи*) и његови тешки осећаји, када се он по ко зна који пут сударио са шкртошћу и неразумевањем свога оца:

У ваздуху је стајала јесења влага, која продире до костију. Пут је био блатњав, тамо-вамо су сијале барице, а у жутом пољу из траве гледала је сама јесен, чамотна, трула, тамна. Са десне стране пута је била башта, сва прекопана, мрачна, понегде су се на њој узвишавали сунцокрети са опуштеним, већ црним главама (Чехов, 1976, V: 326).

Ситуација остаје таквом и на крају новеле, разумевање између оца и сина није постигнуто, о чему „говоре” погнути сунцокрети: „Када га је радник возио на станицу, падала је одвратна, хладна киша. Сунцокрети су још ниже нагнули своје главе, и трава се чинила тамнијом” (Чехов, 1976, V: 326).

Кварењу односа између Олге Ивановне и Рјабовског (*Ветропирка*) и даљем гашењу његових осећања према њој, претходи опис Волге:

А Волга је већ била без сјаја, мутна и мат, на изглед хладна. Све, све је указивало на приближавање тужне, намргођене јесени. И чинило се да је раскошни зелени тепих на обалама, дијамантске одсјаје сунчевих зрака, провидну плаву даљину и све нагиздано и парадно природа сада скинула са Волге и упаковала у сандуке до будућег пролећа, и вране су летеле око Волге и ругале јој се: ‘Гола! гола!’ Рјабовски је слушао њихово гакање и размишљао о томе како се истрошио и изгубио таленат... (Чехов, 1977, VIII: 17).

Скоро на самом почетку новеле *Имендан* опис природе наговештава читаоцу нешто лоше:

Небо, ваздух и дрвеће мрштили су се као и раније и обећавали су кишу; било је вруће и загушљиво; огромна јата врана, предосећајући невреме, са криком су летела над вртом. Што ближе башти, то су алеје постајале запуштеније, тамније и уже; на једној од њих, која се крила у густом шипражју дивљих крушака, кисељаче, младих хрстова, хмеља, читави облаци малих црних мушица окружили су Олгу Михајловну... (Чехов, 1977, VII: 178).

Такви детаљи, као „намрштено дрвеће”, „загушљивост”, „вране”, „облаци црних мушица”, „шипражје”, који окружују јунакињу, предсказују, као што ћемо касније сазнати, болни и несрећни исход њене трудноће.

Опис „сурове” и „страшне” шуме у тренутку мећаве ствара недружелубиво, тешко расположење већ на почетку новеле *Убиство*: „А храстова шума, са обе стране леније, једва осветљена месецом, који се крио негде високо иза облака, издавала је сурову дуготрајну буку. Када мећава љуља дрвеће, како је оно тада страшно!” (Чехов, 1977, IX: 136).

Безизлазна несрећа сваког од јунака новеле *Непријатељи* одражава се у алегоричном опису пејзажа, када је Абогин возио доктора код своје болесне жене, која је, како је потом постало јасно, подмукло од њега побегла:

У целој природи осећало се нешто безнадежно, болесно; земља, као посрнула жена, која седи у тамној соби и труди се да не мисли о прошлом, мучила се сећањима на пролеће и лето и апатично је очекивала неизбежну зиму. Ма куда погледаш, свуда се природа представља као тамна, безгранично дубока и хладна јама, из које не могу изаћи ни Кирилов, ни Абогин, ни црвени полумесец... (Чехов, 1976, VI: 37).

У почетку приповетке *Суседи* опис природе даје интонацију даљем приповедању: „У пољу је било вруће и тихо, као пред кишу. Шума се испаравала, и осећао се миришљав тешки мирис бора и трулог лишћа” (Чехов, 1977, VIII: 55). Тешки мирис често код Чехова осликава безизлазност ситуације, „мртво море”.

Позадина приповетке *Напад* јесте бели снег, као својеврсна супротност том непријатном, одвратном и прљавом утиску, који је запосео Васиљева после посете јавној кући. Када је он изашао из јавне куће: „Пахуљице су кружиле у гомили око Васиљева и висиле су на његовој бради, трепавицама, обрвама... Кочијаши, коњи и пролазници су били бели. ‘И како може снег да пада у ову уличицу!’ – размишљао је Васиљев” (Чехов, 1977, VII: 211 – 212). Снег у овој новели има своју сижејну линију, која се ненаметљиво развија, и у исто време је позадина-контраст описа живота јавних кућа. Он постаје ћутљиви актер догађаја, који учествује у стварању идеолошке атмосфере дела:

Недавно је падао први снег, и све у природи је под влашћу овог младог снега. У ваздуху је мирисало на снег, под ногама је меко шкрипао снег, земља, кровови, дрвећа, клупе на булеварима – све је било меко, младо, и од овог куће су изгледале

другачије, него јуче (...), и у душу је заједно са свежим, лаким мразним ваздухом хтело да уђе осећање, које личи на бели, млади, лепршави снег (Чехов, 1977, VII: 199 – 200).

У *Болничкој соби бр. 6* шума чичка и коприве, оштрице ексера, које штрче из оградe стварају утисак непроходности, запуштености, подсећају на бодљикаву жицу, наглашавајући сличност болнице са затвором.

Без обзира на то, што приповетка *Архијереј* почиње описом лошег физичког стања преосвећеног Петра, природа која га окружује ипак изгледа свеже, светло (у опису преовладава бела боја) и њен „посебан, несхватљив живот” садржи у себи наговештај постојања нечег недостижног и узвишеног:

Када је архијереј седао у кочију да крене кући, онда се по целом врту осветљеном месечевом светлошћу, раздавао весели, лепи звон скупих, тешких звона. Бели зидови, бели крстови на гробовима, беле брезе и црне сенке и далеки месец на небу, који је стајао управо над манастиром, чинило се да сада живе својим посебним животом, несхватљивим, али блиским човеку. Био је почетак априла, и после топлог пролећног дана постало је прохладно, помало је смрзавало, и у меком хладном ваздуху осећао се дах пролећа (Чехов, 1977, X: 187).

Такав радостан и светао опис природе је присутан током целе новеле. Композицијски опис пејзажа и опис физичке немоће архијереја стварају на тај начин контраст с његовим тешким стањем. Уствари архијереј је жељан ослобођења од бремена свога чина, жели слободу и доживљава радост чак после крварења које се десило: „Како је добро! – помисли он. – Како је добро!” (Чехов, 1977, X: 187). И одмах после смрти архијереја следи опис радосног, јарког, бучног ускршњег дана. У наведеној новели пејзаж ствара емоционалну позадину, испуњену радошћу, светлошћу, слободом.

Специфичност Чеховљевог стила испољава се и у употреби персонификације приликом описа природних појава, када саставни елементи природе врше неке „радње”. Уводећи у новелу пејзаж, дајући му споредну улогу, писац као да усредсређује пажњу читаоца на догађај који се описује. Тако, у новели *Црни монах*, после тога, како се Коврин разболео: „Намргођени борови са чупавим корењем, који су га прошле године видели овде тако младим, радосним и свежим, сада се нису дошаптавали, већ су стајали непокретни и неми, као да га не

препознају” (Чехов, 1977, VIII: 250). „Понашање” борова наглашава озбиљност Ковринове болести: он се толико променио, да га чак ни природа, која га окружује, не „препознаје”. У новели *Несрећа* борови присуствују као ћутљиве судије: „Борови и облаци стајали су непомично и гледали сурово, по маниру старих чикица, који су видели неправилности, али су се за новац обевезали да не реферишу претпостављеним” (Чехов, 1976, V: 251-252).

Мучна одлука Верочке у истоименој новели да изјави љубав Огњеву праћена је кретњама магле, која је те „у комадима лутала по путу”, те се „привијала уз земљу”, (Чехов, 1976, VI: 73) као одраз душевних колебања јунакиње пред доношењем тако важне одлуке. Магла може означавати неодређеност Верочкиног стања, због тога што она не зна како ће реаговати Огњев на њено признање. С друге стране, магла одражава нејасност жеља Огњева, јер му се, с једне стране, Верочка и свиђа, али он ипак одбија њену љубав. Када је Верочка изговорила своје речи, онда: „И шума, и комади магле, и црне јаруге по боковима пута, чинило се, да су утихнули, слушајући је, а у души Огњева одигравало се нешто лоше и чудно...” (Чехов, 1976, VI: 78). Сва природа је утихнула, као да је схватала колико важан догађај се сада десио. У овој новели је такође интересантно спомињање Истока. Прво пре шетње Верочке и Огњева: „Месец је стајао високо над вртом, а испод њега њега негде на Исток јуриле су прозирне магловите мрље” (Чехов, 1976, VI: 71). Друго – после њиховог растанка: „На путу и у врту магле више није било, и јасни месец је гледао са неба, као умивен, само је Исток још био у магли и мрштио се...” (Чехов, 1976, VI: 81). Исток се овде доживљава као симбол нечег новог, зачећа новог живота. Овде према Истоку, тј. будућем, новом животу „јуре магловите мрље”, означавајући неодређеност, нејасност и одсуство радости („намргођена магла”).

Такође, пре Иљинове изјаве љубави (*Несрећа*), природа је замрла у очекивању, те се и овде, као и у претходној новели, наглашава важност и значај тренутка: „Облаци су стајали непокретно, као да су се закачили за врхове високих, старих борова. Било је тихо и спарно” (Чехов, 1976, V: 247).

Петар Михајлич (*Суседи*), којим је завладала смушеност, посебно је осетљив према природи, која га окружује; он не зна како да поступи, са ким да се посаветује:

„... питао је себе, молећиво посматрајући небо и дрвеће. Као да је тражио од њих помоћ. Али, небо и дрвеће су ћутали” (Чехов, 1977, VIII: 56). Природа не одобрава његове намере и, када је путовао по сестру: „Тамни облаци су срдито гледали на њега и као да су му саветовали да се врати кући. Постало је помало језиво” (Чехов, 1977, VIII: 58).

7.3. Пејзажни детаљи који наглашавају одређено душевно стање јунака

Дати тип детаља разоткрива психолошко стање јунака, описиване природне појаве, које он посматра су у сазвучју са његовим расположењем. А. Чудаков каже за Чехова: „У својим новелама он је показао дубоки утицај стања природе на психу човека” (Битов – Чудаков – Рейнфилд, & Клек, 2004: 50). Заиста, у Чеховљевим новелама често стање природе је у складу са емоционалним стањем јунака. У новели *Ветропирка* срећемо епизоду, када Олга Ивановна проживљава различита емоционална стања током своје везе са Рјабовским. Пре свог првог пољупца са сликарем јунакиња стоји на речном мосту:

Тиркизна боја воде, какву она раније никад није видела, небо, обале, црне сенке и неописива радост, која је испуњавала њену душу, говорили су јој, да ће од ње постати велика сликарка и да је тамо негде у даљини, иза ноћи пуног месеца, у бесконачном пространству очекује успех, слава, љубав народа... (Чехов, 1977, VIII: 15).

Пејзаж надањује Олгу Ивановну и као да је нагони да се упусти у љубавну авантуру. У следећој епизоди када је романса Олге Ивановне и Рјабовског дошла до свог краја: „Она је опет заплакала и пошла иза ширме. На сламеном крову куће зашустала је киша” (Чехов, 1977, VIII: 19).

Киша прати и горки предосећај губитка љубави код Мисаила (*Мој живот*): „Ја сам патио, и када је падала киша, онда се свака капља њена урезивала у моје

срце, као сачма, и ја сам био спреман да паднем на колена пред Машу и да се извиним за невреме” (Чехов, 1977, IX: 250).

Када је Никитин (*Професор књижевности*) осећао на души непријтни „талог”, „падала је киша, било је тамно и хладно”.

Лајевски (*Двобој*) на два различита начина доживљава природу, пре и после двобоја:

(...) Лајевски се враћао кући и сећао се како му је било језиво да отпутује у праскозорје, када су пут, стене и планине били мокри и тамни и неизвесна будућност се чинила страшном, као провалија, код које се не види дно, а сада кишне капи, које су висиле на трави и на камењу, сијале од сунца, као дијаманти, природа се радосно осмехивала, и страшна будућност је остајала позади (Чехов, 1977, VII: 450).

Тако је са Петром Михајличем (*Суседи*), који је путовао код Власића да би своју сестру вратио кући:

Када је Петар Михајлич путовао кроз шумарак, грмео је гром, и дрвеће је стварало буку и повијало се од ветра. (...). Ту су са обе стране пута стајале старе брезе. Оне су изгледале тако тужно и несрећно, као њихов газда Власић, исто су биле танке и високе као он (Чехов, 1977, VIII: 59).

Прихвативши избор своје сестре, Петар Михајлић се враћа кући: „Било је тихо, топло и чудесно је мирисало на сено; на небу међу облацима јарко су гореле звезде” (Чехов, 1977, VIII: 70).

Или доживљај природе разочараног Лаптева (*Три године*) после тога како није успео да изјави своју љубав:

Када је човек незадовољан и осећа се несрећним, онда каквом вулгарношћу одишу ове липе, сенке, облаци, све природне лепоте, самозадовољне и равнодушне! Месец је стајао већ високо, испод њега су брзо трчали облаци. ‘Али какав наивни, провинцијски месец, какви танки, убоги облаци!’ – размишљао је Лаптев (Чехов, 1977, IX: 10).

7.4. Пејзажни детаљи као средство акцентовања кулминације

Ова врста пејзажних детаља придаје посебну изражајност или трагизам некој сцени. Другим речима, она је средство драматизације догађаја. Када се Нађа (*Невеста*) налази у стању душевне конфузије и неспокоја уочи доношења важне одлуке у свом животу, она целу ноћ не спава. Оно што се одиграва у природи, као и у њеној кући, има фолклорно начело: пева кућни дух, завијају духови:

Ветар је куцао у прозоре, по крову; чуло се звиждање и у пећи је кућни дух жалосно и суморно певушио своју песмицу. Зачуо се оштар ударац, вероватно се покидао прозорски капак. У пећи се чуло певање неколико басова и чак је зазвучало: ‘А-ах, Бо-о-же мој!’; Басови су опет загудели у пећи, одједном је постало страшно; Она је целу ноћ седела и размишљала, а неко је са дворишта све време куцао у капак и звиждао (Чехов, 1977, X: 212, 213).

Као да су све Нађине хаотичне емоције изашле из ње и оваплотиле се у различите сабласне звукове.

Тренутак жестоког разочарања, потпуног рушења свих ранијих представа о вољеном човеку код Зинаиде Фјодоровне (*Прича непознатог човека*) појачава се радњама природе: „... на улици је било тамно, безљудно. Падао је мокри снег и влажан ветар је бичевао по лицу” (Чехов, 1977, VIII: 194); „На фијакеру није било цераде и снег је падао на нас огромним пахуљама, а ветар, посебно на Неви, продирао је до костију” (Чехов, 1977, VIII: 195). Ветар шамара по лицу, као што ју је и нечастан Орловљев поступак „ишамарао”, ранио јој душу и на крају крајева истерао је из куће.

Тама, која је Анањеву сабласна (*Вампе*), јавља се као наговештај његовог будућег нечасног поступка са Кисочком, услед којег је он осећао мучну грижу савести:

Тамно и облачно. Очигледно, небо је покривено облацима; У шумарку је ужасно тамно. Било је тамно. (...). Постајало је језиво. Са подозривошћу сам гледао на обалу и већ морска бука и тишина поља су непријатно плашили моју машту. Кисочка је ћутала. Она није престајала да дрхти... (Чехов, 1977, VII: 125, 127-128)

7.5. Стапање јунака са природом и пејзажни детаљи који садрже филозофска расуђивања приповедача

У неким новелама слике природе или њених делова наводе на размишљање о људском постојању, тајни смрти, бесконачности света и вечности васељене. Живот природе и живот човека су истовремено и повезани, и поседују одређени суверенитет.

Тако, у *Причи непознатог човека* небо игра улогу пророка:

Мени се почело чинити да ми већ дуго путујемо, дуго страдамо и да већ ја одавно чујем како дрхти дах Зинаиде Фјодоровне. (...) И ко зна зашто, када сам хтео да се расаним од овог полубунила, погледао бих испод врха и угледао зору, све слике прошлог, све магловите мисли одједном би се слиле код мене у једну јасну, чврсту мисао: ја и Зинаида Фјодоровна смо погинули и више се ништа не може поправити. Ово је била увереност, као да је плаво хладно небо садржало у себи пророштво, али већ после једног тренутка размишљао сам о нечем другом и веровао у нешто друго (Чехов, 1977, VIII: 195).

У другој епизоди „понашање” мора носи пророчки карактер:

Страсно сам хтео да паднем код њених ногу, да је молим да не плаче у самоћи, већ да подели са мном своју несрећу, и уједначена бука коју је стварало море, зазујала је у мојим ушима већ као мрачно пророштво, и ја сам видео унапред нове сузе, нове туге и нове губитке (Чехов, 1977, VIII: 202).

Пророштво се остварило. Зинаида Фјодоровна је умрла, остаје само нејасно да ли умире при порођају или се намерно отровала.

Осећајно-илустративне слике природе садрже у себи неко сликовно уопштавање преживљавања и размишљања јунака новеле. Језерце са тамном водом и воденим растињем јесте метафора емоционалног стања Петра Михајлића (*Суседи*), када се враћао од Власића сметен и изгубљен:

Петар Михајлич је путовао обалом језерца и тужно је гледао на воду и, сећајући се свог живота, убеђивао је себе да је до сада говорио он и чинио оно што није мислио, ... и од тога цео живот му се сада чинио таквим истим тамним, као ова вода, у којој се одражавало небо и мрсило се водено растиње. И чинило му се да се ово не може поправити (Чехов, 1977, VIII: 71).

У Јакову (*Убиство*) снажни ветар буди сумње у вези са духовним потрагама, које су дубоко спавале у њему:

Ветар му је ударао право у лице и шуштао је у крагни, и чинило се да му то он дошаптава све ове мисли, доносећи их са широког белог поља... Гледајући на ово поље, које је знао још од детињства, Јаков се сетио да је управо такву исту узбуну и те исте мисли имао у својим младим годинама, када су га обузимала маштања и колебала му се вера (Чехов, 1977, IX: 149).

Овакви пејзажни детаљи дају човеку могућност да сагледа себе и свој живот са стране, пробуђујући свест о његовом постојању. Ако је у *Причи неизвесног човека* небо било пророк, онда у *Стени* човек у поређењу са бескрајним небом у пуној мери може осећати усамљеност: „Када дуго, не спуштајући поглед, гледаш на дубоко небо, онда ко зна зашто се мисли и душа сливају у свест о усамљености” (Чехов, 1977, VII: 65).

Размишљајући, осећајући спољашни свет, човек се испуњава свешћу о својој припадности васељени, он као да се раствара у њој: „(...) и чувару се чини да се земља, небо и он сам са својим мислима сливају у нешто огромно, непробојно-црно” (*Похара* (Недобро дело)) (Чехов, 1976, VI: 92). Понекад ово прераста у неку нову реалност, коју доживљава јунак, као Иловајска (*На путу*): „Сумрак, звон звона, рика мећаве, хроми дечак, Саша која ропће, несрећни Љихарев и његово причање – све ово се мешало, израстало је у један огроман утисак, и Божији свет чинио јој се фантастичним, пуним чудеса и чаробних сила” (Чехов, 1976, V: 474).

Дечији доживљај, као код Јегорушке у *Стени*, још је пријемчивији за појаве које га окружују: „...љубичаста даљина, која је до сада била непомична, заљуљала се и заједно са небом покренула се некуд још даље... Она је повукла за собом мрку, шаш, и Јегорушка је потрчао са необично брзо за даљином која је бежала” (Чехов, 1977, VII: 26).

Несхватљивост величине створеног света, који садржи у себи непоколебљиве законе васељене, закономерност природних појава ћутљиво подсећају нас на победу предвечних истина, о којима се говори у новели *У јарузи*:

Али чинило им се да неко гледа са небеске висине, из плаветнила, одакле су звезде, види све што се дешава у Укљејеву, стражари. И ма колико би било велико зло, ипак је ноћ тиха и прекрасна, и ипак у Божјем свету истина постоји и постојаће, исто таква тиха и прекрасна, и све на земљи само очекује да се споји са истином, као што се месечева светлост стапа са ноћи (Чехов, 1977, X: 165 – 166).

У новели *Двобој* пејзаж представља стихију постојања и божанске принципе створеног света. Када је ђакон ишао према месту двобоја

он је почео да види и пут и свој штап; на црном небу понегде су се показале мутне флеке и убрзо извирила једна звезда и притуљено је затрептала својим једним оком. Ђакон је ишао по високој каменој обали и није видео море; оно је падало у сан доле, и његови невидљиви таласи су лењо и тешко ударали у обалу и као да су уздисали: уф! И како споро! Ударио је један талас, ђакон је успео да изброји осам корака, тада је ударио други, после шест корака трећи. Исто тако ништа се није видело, и у сумраку се чула лења, сањива морска бука, чуло се бесконачно далеко, незамисливо време, када се Бог наднео над хаосом (Чехов, 1977, VII: 440).

Јунак се буквално раствара у пространству, у тами ђакон чује само ударе таласа, који јесу звуци „бесконачног далеког времена”.

Идеја о пролазности свих ствари, о бесконачном току постојања оваплоћава се у слици воде у новели *Пољубац*:

Вода је јурила не зна се куда и зашто. Јурила је она на тај начин и у мају; из речице у мају месецу она се улила у велику реку, из реке у море, она, та иста вода, опет јури сада пред Рјабовичевим очима... (Чехов, 1976, VI: 423).

У *Дами са псетанцетом* море се користи у том истом идејном смислу:

Листови се нису помицали на дрвећу, цврчали су цврчци, и монотона, глува морска бука, која је долазила одоздо, говорила је о покоју, о вечном сну, какав нас очекује. Тако бучно је било доле, када ту још није било ни Јалте, ни Ореадне, бучно је сада и биће бучно исто тако равнодушно и глуво, када нас не буде било. И у том постојању, у потпуној равнодушности према животу и смрти сваког од нас крије се, можда, залог нашег вечног спасења, непрекидног кретања живота на земљи, непрекидног савршенства (Чехов, 1977, X: 133).

У таквим фрагментима природа на неко време постаје главним актером догађаја, добија свој сопствени глас. Она може да саосећа са јунаком, да показује своје пророчко звучање, да изражава нешто недостижно људском разуму, да се појављује као велика тајна стварања света. Захваљујући персонификацији, која је код Чехова увек тако неочекивана, али у исто време тако природна, што просто заокупља нашу машту; сакрални закони створеног света, које нам саопштава природа, представљају нам се у облику прсте истине.

II. УМЕТНИЧКИ ДЕТАЉ КОЈИ ПРИПАДА СФЕРИ ДОЖИВЉАЈА ЈУНАКА

1. Сфера сензорне сликовитости у уметничком делу

Сензорна страна дела састоји се из сензорне сликовитости. Ово је посебна сфера уметничке детаљизације доживљаја света помоћу чула, тј. вида, слуха, мириса, додира и укуса. Сензорна слика јарко и лако се репродукује у читаочевој машти, зато што она директно надражује таква чула, као што су вид, слух и мирис. Осећаји јунака су донекле фундамент на којем се гради слика, представа, доживљај. У различитим ситуацијама поједини осети имају свој развој и узимају неједнако учешће. Понекад нека сензорна слика постаје централном сликом целог дела.

Представљајући предмет помоћу његових сензорних особина (боја, звук, мирис и др.), аутор не само да просто субјективира овај предмет, него и стимулише читаоца ка субјективизацији доживљаја. Сав потенцијал сензорних система почиње да ради на успостављању дијалога између аутора и читаоца, што као резултат обогаћује могућности интерпретације и дубинске представе о уметничкој реалности дела (Ляпина, 2014: 8).

Као што је познато из психологије, доживљај – то је процес, који у структури психе формира слику предмета, појаву из света који нас окружује. Ово је својеврсно контраховано мишљење. Њега често тумаче не као процес, већ као резултат, тј. саму слику предмета. Осетима се називају процеси одражавања појединих својстава објеката света који нас окружује.

Разграничавајући уско и широко значење појма „доживљај”, П. М. Јакобсон за доживљаје у *ужем смислу* каже да су ово „процеси доживљаја тих објеката, који су дани нашим чулима”. У доживљај у *ширем смислу* речи психолог сврстава уметнички доживљај, где се током релативно дугог доживљаја предмета одвијају

различити процеси мишљења, тумачења особина предмета, проналаска система различитих веза и односа у доживљаваном објекту (Якобсон, 1971: 67).

У новелама А. П. Чехова осећајни доживљај, такође као и осети, чине неодвојиви део њиховог уметничког света. Чеховљев јунак доживљава свет који га окружује свим својим осећајима, сваком својом ћелијом. То, који је од осета код Чеховљевог јунака доминантан, тешко је рећи. Сваку ситуацију он доживљава индивидуално, у зависности од његовог емоционалног стања, од психолошког типа његове личности. С. Б. Секачева разматрајући синестезију као једну од „специфичности естетичког мишљења писца”, примећује: „Механизми синестезије, чија главна функција јесте уметничка трансформација психофизичке природе осета у поетску, Чехов је искористио са циљем да формира иноваторске захвате представљања стварности...” (Секачева 2007: 131)

2. Аудитивни детаљи

Аудитивна слика је уметничка слика која показује разноврсне аудитивне манифестације и саставни је елемент уметничког дела. Треба је сагледавати, пре свега, као посебну уметничку слику, пошто је факт засебног постојања. Она се надограђује на објекат реалне стварности репродукован по његовој слици и прилици. Између других реалних објеката, она се издваја са циљем да да конкретну карактеристику те реалности у уметничком делу, да створи звучни аспект описиване слике. Акустични систем улази у пространство постојања човека и, у односу на њега, спољашњег света. Акустична слика у уметничком свету Чеховљевих новела може се разноврсно манифестовати. То могу бити гласови природе (шум ветра, удар грома, шуштање траве, певање птица, зујање инсеката), звуци свакодневице (куцкање ножа, пукнута жица, звоно на вратима, звоњење звона итд.). Тишина, ћутање такође се појављује као аудитивна слика, зато што

често у себи садржи дубоки емоционално-психолошки смисао. Често се у Чеховљевим новелама срећу и оноματοпејске речи: свињетина, која се чвари, „каже ‘фљу-фљу-фљу’” (*На празницима*), мећава „пева ‘у-у-у-у’” (*На службеном путу*) и др. Такође, у пишчевим новелама звуче и конкретна музичка остварења, која на свој начин симболишу дату ситуацију, сажето представљају њен садржај. Код Чехова, сматра Стоул, „ишчезава разлика између реалног и имагинарног, и приповедање се концентрише на томе, што се може видети, чути, осетити, а затим изразити” (Стоуэлл, 1985: 154).

2.1. Говор природе

Пејзажне слике су богато озвучене певањем птица, зујањем и зрикањем инсеката, шуштањем ветра, ударима речних таласа, грмљавином, плуском кише. „Звиждукале су препелице и косци; и понекад, са стране, из шуме долазио је крик кукавице, која такође није спавала” (*Код познаника*) (Чехов, 1977, X: 21). У новели *Срећа* (Счастье): „У сањивом, непомичном ваздуху стајао је монотони шум, без којег не може да прође летња ноћ у степи; непрестано су цврчали цврчци, певале препелице, а на врсту од тога, у јарузи, у којој протиче поток и расту врбе, лењо су певушили млади славуји” (Чехов, 1976, VI: 210). „Овде су са звиждуцима пролетали косови, плакале су патке” (*Ротшилдова виолина*) (Чехов, 1977, VIII: 303). У новели *Студент* (Студент): „Певале су шеве, и у близини у мочварама нешто живо је тужно гудило, као у празну флашу. Огласила се шумска шљука, и пуцањ према њој одјекнуо је у пролећном ваздуху бучно и весело” (Чехов, 1977, VIII: 306).

Изнад пута са веселим криком летеле су друпље, у трави су се надвикивале текунице, негде далеко улево су вивци. Јато сквржуља, уплашено колима, разлетело се и са својим меким ‘тррр’ полетело ка брежуљцима. Зрикавци, цврчци и ровци су развукли у трави своју гудачку, монотону музику” (*Стена*) (Чехов, 1977, VII: 16).

„... у њиховом тамном честару не престајући кукале су кукавице и певали славуји...” (*Луталица*) (Чехов, 1976, VI: 253). Таквих примера може се навести још много.

Захваљујући таквим детаљима код читаоца се ствара живи доживљај природе, ми почињемо не само да је чујемо, већ и видимо. У писму А. В Жиркевичу из 1895. године Чехов пише: „Опис природе треба да буде пре свега сликовит, да би читалац, прочитавши и затворивши очи, одмах могао да представи насликани пејзаж” (Мейлах, 1955: 359).

Писац веома често описује певање птица. Посебно богата овим детаљима је новела *Степа*, која је, по нашем мишљењу, својеврсна ода степском пејзажу, тако разноликом, препуном лепоте, који живи својим тајанственим животом. Тај пејзаж има свој сопствени звук, који је често тешко разграничити:

Песма тиха, развучена и чамотна, налик на плач и једва приметна, чула се, час с лева, час одгоре, час испод земље, као да је над степом лебдео невидљиви дух и певао. Јегорушка се освртао и није схватао одакле та чудна песма; затим, напрегнувши се, учини му се да то пева трава... (Чехов, 1977, VII: 24).

Тајанствени звук степе писац нам приказује кроз призму дечијег нежног доживљаја. Природа у новелама живи својим пуним, тајанственим животом цикличности која се ни на тренутак не зауставља, те на тај начин посебно оштро одсликава људске доживљаје.

Ефекат живе и убедљиве слике постиже се и на тај начин што у певању птица чујемо неке речи-усклике, призивања: „...нека, мени непозната, ноћна птица растегнуто и лењо изговарала је у шумарку дуги разговетан звук, налик на фразу: ‘Виде ли Ни-ки-ту?’ и истовремено сама себи одговарала: ‘Видех! видех! видех!’ (*Агафја*) (Чехов, 1976, V: 27). „Препелица је звиждала своје: ‘ајмо пити! ајмо пити!’ , и далеко изнад брежуљка лебдео је јастреб...” (*Козак*) (Чехов, 1976, VI: 164).

Понекад се у новелама сусрећу неразговетни звуци које природа ствара, говорећи на свом језику: „Све се чују жалосни звуци, и ниси сигуран да ли то прозорски капци стењу на својим рђавим клиновима или лете ждралови – и тако ти је топло на души и добијеш жељу за животом!” (*Мој живот*) (Чехов, 1977, IX: 258). „У тихом ваздуху, расипајући се по степи, пронео се звук. Нешто је у даљини срдито јакнуло, ударило се о камен и потрчало по степи, испуштајући: ‘тах! тах!

тах! тах!” (Срећа) (Чехов, 1977, VII: 215). Такви звукови стварају одређено расположење у новели. На пример, у новели *Вештица* „жалосни плач” невремена изражава сву безизлазност и очајање младе ђаконице, незадовољне својим животом: „То се жалосни плач чуо под прозором, изнад крова, у пећи. У њему је звучао не позив у помоћ, већ очај, свест да је већ касно, да нема спасења” (Чехов, 1976, IV: 375). А у новели *На путу* потрага за смислом живота Љихарева:

Лупајући вратима, куцајући у прозоре и по крову, гребући зидове, оно је час претило, час молило, а затим се примирило накратко и после са радосним издајничким завијањем улетало у оцак (...). У свему томе чује се и зловни очај, и незадовољена мржња, и увређена слабост онога ко је некад навикао на победе... (Чехов, 1976, V: 463).

У *Ватрама* када студент расправља о траговима старих цивилизација, који су фиксирани чак и у тим огњима (фењерима) поред пута, природа као да потврђује ове претпоставке: „И, као намерно, тим правцем је прошао ветар и донео звук, налик на звецкање оружја” (Чехов, 1977, VII: 107). Ови фрагменти у наведеним новелама скоро су слични и по својој функцији, и по уметничком оваплоћењу идеје писца о мистичком начелу у природи.

Нађин немир (*Вереница*), њену душевну буру прате звуци ветра, који добијају мистички карактер: „Ветар је куцао у прозоре, по крову; чуо се звиждук, и у пећи је кућни дух жалосно и утучено певао своју песмицу” (Чехов, 1977, X: 212). Ствара се полифонија од разних звукова: „У пећи је одјекнуло певање неколико басова и чак се учинило: ‘А-ах, бо-о-же мој!’” (Чехов, 1977, X: 212). Овде се већ појављују ономотопејски звуци којима се додаје и куцање стражара: „Тик-ток... – куцао је стражар. – Тик-ток, тик-ток” (Чехов, 1977, X: 218). Пред нама је слика аудитивног хаоса, који је паралелан са емоционалним стањем главне јунакиње. Емоционално стање јунака спаја се са временским неприликама у један свеобухватан вихор. Ослањајући се на запажање Чудакова, може се рећи да се у таквим епизодама одсликава и Чеховљев лични доживљај природе: „Своју повезаност са природом он је цео живот осећао веома снажно; његово расположење реаговало је као барометар на промене времена” (Битов – Чудаков – Рейнфилд, & Клех, 2004: 50).

Новела *На службеном путу* пропраћена је, с једне стране жалосним, с друге стране злобним звуцима мећава: „ – У-у-у-у! – певала је мећава на тавану, и нешто је споља лупало злобно, вероватно, натпис на магистрату. – У-у-у-у!”; „... и у пећи је мећава стварала буку исто тако као и у магистрату, и тако исто жалосно завијала: - У-у-у-у!” (Чехов, 1977, X: 88, 98).

У новели *Нови летњиковац* на самом почетку чује се монотони звук, чије се порекло читаоцу не саопштава: „И дању се понекад чуо тужан метални звук: дон... дон... дон...” (Чехов, 1977, X: 114). Та туга и монотоност дају интонацију будућем приповедању, које се тужно завршава: власници нове викендице тако и нису нашли заједнички језик са становницима села и били су принуђени да напусте свој топли дом. Од свих њихових покушаја остао је само тужни ехо.

Уметнички задатак таквих звукова јесте у рефлексiji конфликта и супротности, трагичности људске судбине. Звук у Чеховљевим новелама је самосталан, има своју вредност, добијајући своје симболичко значење.

2.2. Музичка остварења у новелама

У новели *Напад* Васиљев и његови пријатељи на путу у јавну кућу певају каватину из опере *Русалка* (композитор А. С. Даргомижски). „ – Против воље ка овим тужним обалама – запева доктор пријатним тенором – мене вуче непозната сила...” (Чехов, 1977, VII: 200). У опери књаз долази до обала Дњепра да тражи своју љубљену, која се бацила у Дњепар и претворила у русалку, јер ју је књаз издао. Већина жена у јавној кући била је принуђена да дође на то место после издаје неког мушкарца, који би им обећавао много али то није ни мислио да испуни. Те савремене „русалке” су својим чарима често погубиле многе мушкарце. Примећујемо да певање пријатеља следи у новели (два пута) после описа „младог, белог” снега, самим тим појачавајући светлу лирску ноту у новели. Са каватином

су у контрасту „безобразни, смели и бучни” звуци виолина и клавира, који су допирали из јавних кућа. Овај контраст нас уводи у душевно стање јунака приповетке студента Васиљева, чистог и осећајног младића, потресеног страшним поњижавањем људског достојанства.

Димов, сазнавши да га је жена преварила (*Ветропирка*) моли свог пријатеља Коростељева да му одсвира „нешто тужно”: „Подигнувши рамена и раширивши широко прсте, Коростељев би уз пратњу неколико акорда почињао певати тенором ‘Покажи ми такву обитељ, где руски мужик не стење’, а Димов би још једанпут уздахнуо, подупирући главу песницом и замислио би се” (Чехов, 1977, VIII: 21-22). Текст ове романсе, чије стихове је написао Њекрасов говори о трагичној судбини руског народа, а која се овде повезује са емоционалним стањем Димова.

У новели *Човек у футроли* певање Варјењке открива њен весео карактер, који покорава чак Бељикова: „Она је отпевала са осећајем *Вијут витри*, затим још романсу, и још, и све нас очарала, – све, чак и Бељикова” (Чехов 1977, X: 46).

Лирско расположење, усхићени дух младог Димитрија Старцева (*Јонич*) у почетку новеле изражава се у певању *Елегије* А. А. Делвига: „Он је ишао пешке, не журећи (своје коње још није имао), и све време певушио: – Када још ја нисам пио сузе из чаше постојања...” (Чехов, 1977, X: 25). Утиске од сусрета са Катарином Ивановном дочарава друга романса, *Ноћ*, чије стихове је написао А. Пушкин: „Ишао је он и целим путем певушио: – Твој глас је за мене и нежан, и сетан...” (Чехов, 1977, X: 28).

У новели *Црни монах* једна од варијанти романсе *Серенада* (*Влашка легенда*) италијанског композитора Г. Брага игра суштинску улогу у развоју фабуле дела. Садржај серенаде, који звучи први пут у почетку новеле, пројектује њен даљи ток. Серенада служи као лајтмотив болести главног јунака.

2.3. Доживљај звукова од стране јунака.

Стари професор у *Историји једног досадног живота* (Скучная история) размишља о близини смрти, на свој начин доживљава ноћну тишину која га окружује: „Тишина, не мрда се ни један лист. Чини ми се, да све гледа у мене и послушкује како ћу ја умирати...” И у тој тишини, као потврда његовог страха чује се завијање пса, које се обично тумачи као наговештај нечије смрти: „... шири се одједном завијање пса, у почетку тихо и неодлучно, а затим јако, у два гласа” (Чехов, 1977, VII: 301).

Мисаил (*Мој живот*), који још не предосећа скори разлаз с Машом, чак тужне звуке доживљава радосно: „Све се чују жалосни звуци, и не схваташ, да ли то прозорски капак цмиздри на својим зарђалим шаркама или лете ждралови – и тако постаје радосно у души и тако хоћеш да живиш!” (Чехов, 1977, IX: 258).

Када су надзорници честитали Лаптјеву на женидби (*Три године*), „њему се учинило као да се чује ударац бичем по ваздуху – ‘жвисс’” (Чехов, 1977, IX: 34). Лаптјев је осећао скоро гађење према родитељском дому, па су и честитке надзорника за њега звучале као удари бича.

Нови доживљај спољашњег света који је имао Гуров (*Дама са псетанцетом*) указује на то да сусрет са овом женом буди у њему давно отупеле осећаје, па се зато и свакидашњи звуци доживљавају јаче, у новим бојама. Испративши Ану Сергејевну на воз: „... и гледајући у тамну даљину, Гуров слуша зрикање зрикаваца и гудење телеграфских жица с таквим осећајем, као да се тек пробудио” (Чехов, 1977, X: 135). Даље у причи Гуров је испуњен осећањем љубави према Ани Сергејевној, о чему сведочи то да „... и уз звуке лошег оркестра, одвратних малограђанских виолина, он је размишљао о томе, како је она лепа” (Чехов, 1977, X: 139).

Софија Лавовна (*Волођа велики и Волођа мали*), свративши у манастир да посети стару другарицу, повезује њен лик са звоном звона: „Одједи манастирског звона били су густе и, како се чинило Софији Лавовној, нешто је у њима подсећало на Ољу и њен живот” Даље, када строга молитвена атмосфера обузима главну

јунакињу, онда „су се звона већ чула изнад саме њене главе и чинило се да продиру у цело њено биће” (Чехов, 1977, VIII: 218).

Глас доктора који казује кнегињи за њу непријатну истину у новели *Кнегиња* (Княгиня), одзвања у њеној глави као непријатни удар: „Непријатни, срдити докторов глас и његов неспретан, замуцкујући говор стварао је у њеним ушима и глави оштар, пулсирајући шум...” (Чехов, 1977, VII: 241). Оптужујуће докторове речи шокирају кнегињу, која је допутовала у манастир да ужива у миру и самоћи. Певање манастирског хора уводи је у стање разнежености и благодатног спокојства: „Како је слатко уз ово певање плакати и патити!” (Чехов, 1977, VII: 246).

Свирање Катарине Ивановне (*Јонич*) оставља на Старцева утисак неког хаотичног шума. То може говорити о различитим унутрашњим световима Катарине Ивановне и Старцева. Она живи музиком и машта да постане велика пијанисткиња, док Старцев њену музику доживљава као „буку падајућег камења” која му смета да ужива у лепоти Катарине Ивановне (Чехов, 1977, X: 27).

Преживевши разочарање у љубави, Волођа из истоимене новеле доживљава звуке свакодневице сеоског пејзажа у поетском кључу:

На дворишту већ је излазило сунце, гласно су певале птице; чуло се како у врту корача баштован и како шкрипе његова колица... А убрзо после тога зачуло се мукање крава и звуци фруле пастира. Сунчана светлост и звуци говорили су да негде на овом свету постоји живот чист, изузетан, поетски. Али где је он? (Чехов, 1976, VI: 205).

Млади човек је изгубљен и раздражљив, машта о обичном, тихом животу, али не зна како да га нађе.

У *Сељацима*, за време пожара у селу, ударац у клепало ствара осећај час у Олгином срцу: „... и од овога честог, несмирујућег звона стискало се срце и постајало хладно”, час у души: „Чинило јој се да је ова звоњава као бодљикава жица ушла у њену душу, да пожар никада неће престати, да се Саша изгубила...” (Чехов, 1977, IX: 296). Овде је примећени утицај тог непријатног звука на срце и на душу јунакиње тако јак да „стиска” и „пробада”. Управо таква својеврсност доживљаја

звука говори о томе да он уствари постаје оваплоћење тог целокупног бедног, непросвећеног живота са којим се сусрела јунакиња на селу.

2.4. Звуци спољашњег света у сазвучју са расположењем јунака новеле

Разноврсност јарких, снажних звукова Венеције дочаравају све нијансе емоционалног надахнућа јунака новеле *Прича непознатог човека*, о чему и он сам сведочи:

Јарко, врело сунце, које је било у отворене прозоре и у врата на балкону, вриска доле, плесак весала, звон звона, продорна грмљавина топа у подне и осећај потпуне слободе чинили су са мном чудеса; осећао сам на својим боковима снажна, широка крила, која су ме односила Бог зна куда (Чехов, 1977, VIII: 198).

У новели *Луталица*: „Певање пасхалног канона, звон звона, ударци весала по води, крик птица – све ово се мешало у ваздуху у нешто хармонично и нежно” (Чехов, 1976, VI: 264). Присуство истих тих детаља, као и у претходној новели (звон звона и плескање весала) ствара узвишено, светло расположење.

У *Ватрама* јунак расуђујући о библијским народима, који су живели хиљадама година раније, чак чује звуке оружја из тог доба: „И, као намерно, по ленији је протрчао ветар и донео звук, који је личио на звецкање оружја” (Чехов, 1977, VII: 107). Ово показује колико је јунак био обузет својим размишљањима.

„Завијање вука” јесте један од елемената (заједно са „беспрекорном белином”, „дугим ноћима”), који угњетавајуће делују на јунака новеле *Шампањац*.

У новели *Фрула* (Свирелъ) Мелитоновљева размишљања о пропасти природе која га окружује, а затим и о пропасти света, прате чамотни звуци фруле. Мелитоновљева депресија, небо, дрвеће сједињују се у једно и добија свој звук: „Највише ноте, које су дрхтале и прекидале се, чинило се, неутешно су плакале, као да је фрула била болесна и уплашена, а најниже ноте ко зна зашто подсећале су на маглу, чамотно дрвеће, тмурно небо” (Чехов, 1976, VI: 326 – 327). Одређени звуци

проничу у дубину срца и рађају сету и тугу: „(...) а када је највиша нота фруле задрхтала, као глас човека који плаче, њему је постало необично горко и криво због нереда, који се примећивао у природи” (Чехов, 1976, VI: 328).

Случајно спомињање у новели дечака, који је „из све снаге дувао у играчку-трубу”, када се Липа с мајком враћала са богослужења (*У јарузи*), може означавати слику-наговештај будуће судбине Липиног детенцета: „... већ су се спустили доле и скренули у улицу, а труба се још увек чула” (Чехов, 1977, X: 162). Липино дете је умрло, али жалост за њим наравно да је остала, као ехо, који ће увек звучати у мајчином срцу.

2.5. Идејна функција звукова у делу

У новели *Хладна крв* присутна су два извора звука, која се провлаче кроз цео текст. То су разнолики звуци локомотиве и Јашино свиркање на хармоници. Може се претпоставити да локомотива јесте праслика понашања старца, Јашиног оца, који се све време нешто труди, секира, гунђа, стара се да заради. Звуци воза: „налик на шкрипање снега под саоницама”, „звекцање амортизера”, „звиздук локомотиве”. „Локомотива тешко дише, дахће не постижући ритам воза, и на крају испада неко клокотање” (Чехов, 1976, VI: 376). Исто тако и старац током целе приче гунђа, нешто ради и не може да се смири ни на минут. Као супротност, његов син Јаша безбрижно „свирка на јефтиној хармоници” у сваком слободном тренутку. Јаша је апсолутно равнодушан према старањима оца, који упорно покушава да уведе сина у посао: „Када није потребно ићи за оцем, Јаша све време седи непомично на огртачу и свируцка на хармоници” (Чехов, 1976, VI: 381). Ова реченица се понавља још једном на крају приче: „Јаша седи на огртачу и хладнокрвно свируцка на хармоници, а старац би и даље да ради” (Чехов, 1976, VI: 384). Писац не даје директне карактеристике својих јунака, али зато сликовито описује гласне, продорне звуке локомотиве и тихо монотono свирање на

хармоници, што јесте средство стварања ликова јунака. Дисонанце различитих звукова – разилажење у животним циљевима старог и младог покољења. Писац не даје директну карактеристику својих јунака, али су зато у новели сликовито описани звуци воза и хармонике, што јесте средство стварања слике јунака.

На крају новеле *Ротшилдова виолина* Јаков, дошавши до промене животних ставова, свести о својим грешкама, налази утеху у свирању на својој вољеној виолини: „Размишљајући о пропалом, узалудном животу, он је засвирао, сам не знајући шта, али је испало жалосно и дирљиво, и сузе су му потекле по образима. И што је више размишљао, то је тужније певала виолина” (Чехов, 1977, VIII: 304). Ова музика одражава сету, усамљеност, љубав, трагично схватање бесмислено и узалудно проживљеног живота. Музика изражава Јаковљеву душу, која је прошла дуги и тешки пут, преживела трагедију, искупила грех и схватила истинску вредност свога живота и живота другог човека.

Допутовавши код болесне Лизе Љаликове у новели *Случај из праксе* (Случај из практики) доктор Корољов чује чудне звукове: „И одједном су се са улице зачули оштри, кратки, метални звуци, какве Корољов раније никада није чуо и које сада није разумео; они су одјекнули у његовој души чудно и непријатно” (Чехов, 1977, X: 79). Даље у новели следи још прецизнији опис тих истих звукова:

У близини једне од зграда неко је ударао у металну даску, ударао и истовремено задржавао звук, тако да су се добијали кратки, оштри, нечисти звуци, који личе на ‘дер... дер... дер...’ Потом, после полуминутне тишине, и у близини друге зграде би се ширили такви звуци, исто тако кратки и непријатни, али много нижи, басовски – ‘дрин...дрин...дрин...’ Једанаест пута; Зачуло се у близини треће зграде: ‘жак... жак... жак...’ И тако у близини свих зграда и затим иза барака и капије (Чехов, 1977, X: 81)

У даљем приповедању поново истим тим редом следиће опис ових звукова. Таква усрдна пажња ка звуцима различите висине није случајна. Овде звук добија самосталну улогу. Он заправо јесте оличење фабрике, то је њен непријатан, језиви „глас”: „И личило је, као да усред ноћне тишине ове звуке испушта чудовиште са црвеним очима, сам ђаво, који је ту владао и над власницима, и над радницима, обмањујући и једне и друге” (Чехов, 1977, X: 81). Сама Лиза признаје да јој је „сваке ноћи тешко” од тих звукова и штреце се сваки пут када их чује. С друге стране тај

непријатан, оштри и досадни звук представља такође унутрашње психичко растројство Лизе Љаликове, која, иако је богата власница фабрике, не може ноћу да спава због немира и сумње.

Током целе новеле *Доктор* (Доктор) оркестар, који свира те котилон, те полку, те кадрил, појављује се као споредни лик новеле, а с друге стране, служи и као њен задњи план. Главна јунакиња горко плаче зато што јој умире малолетни син јединац: „У то време са улице су јасно допирали звуци оркестра, који је свирао у парку. Чуле су се не само трубе, него чак и виолине и флауте” (Чехов, 1976, VI: 311). Труба представља њену победоносну етапу живота када као млада особа има осећај да је у стању да прескочи све животне препреке. Виолина, која уједно носи главну мелодијску улогу у оркестру дочарава њена љубавна усхићења и разочарања, а флаута, поигравајући се са лаким нотама, објашњава нам њену непрестану жељу за игром, а самим тим и немогућност да се веже за једног мушкарца. Кадрил, полка и котилон, сваки од њих као плес различитог ритма и формације, симболишу разне етапе веселог и безбрижног живота Олге Ивановне. Доктор нам сведочи да се ова жена није придржавала моралних норми: „Своје очинство према овом дечаку подједнако признају поред мене и Петров, и адвокат Куровски, који вам, исто као и ја, до дана данашњег дају новац за издржавање сина!” (Чехов, 1976, VI: 313).

Док Олга Ивановна кука над својом судбином: „Оркестар је завршио марш и после једног тренутка је засвирао весели валцер” И даље: „Оркестар је успео да одсвира кадрил, полку и још једном кадрил” (Чехов, 1976, VI: 311). За то време Олга Ивановна непрестано плаче и кука на судбину. „У поноћ, када је оркестар одсвирао котилон и заћутао, доктор се спремио да оде” (Чехов, 1976, VI: 312). Период весеља у животу јунакиње се завршио („оркестар је заћутао”), сада је очекује велика несрећа.

2.6. Звук као емотивна позадина приповедања

Често у новелама звуци или певање звуче негде у позадини, приглушени звуци долазе издалека као тиха пратња. Ејгес такву аудитивне слике карактерише као „аудитивни пејзаж” (Эјгес, 1953: 78). У *Новом Летњиковцу*: „... и само увече, када око моста сијају ватре, ветар слабо доноси песму сиромаша. И дању се понекад могао чути тужни железни звук: дон... дон... дон...” (Чехов, 1977, X: 114). Карактеристика звука (тужни, слаби) ствара жалосну атмосферу у причи. Та туга, мада је и тиха, ипак продире дубоко, зато што је звук „железни” и монотон.

Исту такву функцију имају аудитивни детаљи и у почетку новеле *Огњи* стварајући увод за причу која следи: „Било је тихо, и само се чуло како над нашим главама, негде високо високо, телеграф гуди своју досадну песму” (7, 106). Тужна историја о томе како је Ананијев обмануо младу жену, поступак, који је он сам оценио као „раван убиству”.

У новели *Снаше* тужна песма ствара емоционалну позадину приповедања.

Негде иза цркве запевали су величанствену тужну песму. Није било могуће распознати речи и чули су се само гласови: два тенора и бас; Са краја улице понекад се једва чула музика; изгледа да је то Аљошка свирао на својој хармоници; Негде иза цркве су опет запевали тужну песму та иста три гласа: два тенора и бас. И опет је било немогуће распознати речи (Чехов, 1977, VII: 344, 349, 350).

То, што „није било могуће распознати речи” означава да је неважан садржај песме, док се у први план стављају њени тужни звуци. „Једва се чује” ова тиха туга женских јунакиња приче (која се и зове *Снаше*). Свака од њих има своју горку судбину, али Варвару још увек греје нада у некакву слободу: „Тужна песма је одисала слободним животом, ...” (Чехов, 1977, VII: 350). Интересантна је, такође, и локализација звука: „Два гласа су одједном прекинула песму звонким смехом, а трећи, тенор је наставио да пева тако високим гласом, да су сви нехотице подигли свој поглед, као да глас својом висином допире до самог неба” (Чехов, 1977, VII: 344). Овај пример говори о узвишености и недостижности маште несрећних јунакиња.

Новела *У јарузи* је препуна аудитивних детаља. Звучни хаос осликава душевно стање Липе за време њене свадбе са Анисимом: „Већ од раног јутра по Уклјејеву су кружиле запреге, звонећи прапорцима, тројке и двопрези (...). Међу врбама су шумели гачци (...), певали чворци, ...” (Чехов, 1977, X: 152). Липа је погубљена и смушена, она не схвата, шта се са њом дешава, какви су то људи око ње и „њој се чинило да певачи својим силним гласовима ударају по њеној глави, као чекићима...” (Чехов, 1977, X: 153).

Када се Липа враћала кући са мртвим дететом, пратили су је разноврсни гласови природе:

Негде далеко, ко зна где, мукао је букавац, као крава, ... Горе у болници, код самог језерцета у жбуњу, иза насеља и широм поља распевали су се славуји. Нечије године је бројала кукавица (...). У језерцету љутито, из свег гласа, довикивале су се жабе (...). Каква је то бука била! Чинило се да све животиње урлају и певају управо због тога, да нико не би спавао ове пролећне вечери, да би сви, чак и љутите жабе, ценили и уживали у сваком тренутку: па живи се само једанпут! (Чехов, 1977, X: 172-173).

Звук извире и одозго, и одоздо, и чује се на све стране. Такав звучни хаос, с једне стране, описује душевно стање Липе, њену потресеност: она не може ни да мисли, ни да осећа, нити да разликује, већ само да примећује ту разноликост звукова, који се по њој претварају у невероватну буку. С друге стране, звуци природе изражавају радост и живост, што је велики контраст у односу на психолошко стање Липе и само наглашавају њен дубоки бол: „О, како се осећаш усамљено у пољу ноћу, међу овим певањем, када сам не можеш да певаш, међу непрестаним крицима радости, када се сам не можеш радовати, (...)” (Чехов, 1977, X: 173).

Звуци „скупе хармонике” у овој истој новели врше сижејну функцију. Прво се она чује у дворишту код Млађих Хримица, а затим, на крају приче, када је Аксиња склопила с њима посао, онда: „... већ свирају на скупом хармоници не на фабрици, већ у овом ресторану, куда често долази начелник поште” (Чехов, 1977, X: 177).

Лајевског (*Двобој*), који се налази у страху и дубокој смушености због двобоја, прате оштри, јаки, застрашујући звуци невремена: „Изнаенада је дунуо ветар; подигао је прашину на кеју, завртео ју је у круг, закукао и надјачао шум

мора” (Чехов, 1977, VII: 434). Код Лајевског се појављују мисли о смислу његовог живота, те усрдно покушава да се сети било које своје врлине, душа га боли због судбине Надежде Фјодоровне. Поглед на властити живот са друге стране дешава се изненада, као удар ветра, зато што јунак већ сутра може бити убијен. Нове мисли надиру са свих страна: „Од буке ветра и мора и од праска грома тешко је могло шта да се чује” (Чехов, 1977, VII: 435); „... и одмах после тога раширио се заглушујући удар грома, у почетку туп, а затим силовит и с праском, тако моћан, да су се затресла стакла у прозорима (Чехов, 1977, VII: 436). Непосредно пред почетак двобоја Жута речица „не мрмаља, као пре, већ урла”.

Олга (*Селџаци*), која је због мужевљеве болести била принуђена да напусти Москву и дође у село код свекра и свекрве, не губи оптимизам: „ – Лепо је овде код вас! – рече Олга, крстећи се окенута ка цркви. – Каква пространства, Господе!” И као одговор на њене речи зачула су се црквена звона: „Управо у том тренутку су зазвонили за ноћно бдење (...)” Даље: „Две девојчице, које су доле вукле канту са водом, осврнуле су се према цркви да послушају звона” (Чехов, 1977, IX: 282). Селџачке девојчице доживљавају црквена звона као извор нечег светлог и радосног, чега нема у њиховом тешком дечијем животу.

У истој новели за време пожара у селу звук ударца у шину ствара осећај те у Олгином срцу („... и од ове честе, неумољиве звоњаве стискало се срце и постало је хладно”) (Чехов, 1977, IX: 295), те у души: „Чинило јој се да је ова звоњава као бодљикава жица ушла у њену душу, да пожар никад неће престати, да се изгубила Саша...” (Чехов, 1977, IX: 296). Овде се примећује утицај овог непријатног звука на срце и душу јунакиње, тако снажно, да „стеже” и „боде”. Управо такав својеврсан доживљај звука говори о томе да он уствари постаје оваплоћење свег тог грубог, бедног, непросвећеног живота, с којим се сусрела јунакиња у селу.

2.7. Безизлазно стање код јунака

Код Чехова смо приметили да када је јунак усредсређен на решавање неког мучног питања онда то стање често прати зујање бумбара или муве. Тако се описује његов безизлазан положај. У *Доктору* Олги Ивановној умире малолетни син, а почетак гласи: „У дневној соби је било тако толико, толико тихо, да се јасно чуло како је ударао у плафон обад, који је улетео са улице” (Чехов, 1976, VI: 309). Доктор никако не може да се одлучи и постави питање које му не да мира: „Обад је наставио да лети и куцка по плафону. Са улице више нису допирали звуци, као да се цео свет солидарисао са доктором и размишљао, али се није могао одважити да нешто каже” (Чехов, 1976, VI: 311). Поново видимо усредсређеност на важно питање уз присуство зујања обада.

Софија Петровна (*Несрећа*) долази кући сва збуњена због тога што јој је Иљин изјавио љубав, гледа у мужевљеве ноге и примећује кончиће на чарапама: „Иза спуштене завесе ударао је о стакло и зујао бумбар. Софија Петровна је гледала на кончиће, слушала бумбара и замишљала како она путује” (Чехов, 1976, V: 254). Овај тренутак говори о одсуству било каквих мисли код јунакиње, о унутрашњој блокади као последици изненадног догађаја, коме се треба наћи смисао и тим самим га прихватити.

У *Имендану*, када Олга Михајловна напоскон испраћа госте и леже да спава: „По спаваћој соби је летела велика мува и зујећи немирно ударала у плафон” (Чехов, 1977, VII: 189). Ова мува представља нелагодност (физичку и емоционалну), коју осећа у том тренутку Олга Михајловна: „Олга Михајловна је лежала на леђима, покривена само до појаса (већ јој се чинило да је врућина), и са злобним лицем посматрала је муву, која је ударала по плафону” (Чехов, 1977, VII: 190). Притисак не пролази, већ напротив, расте. Ова раздражљивост после прелази и на њеног мужа, Петра Дмитрича: „Он ћутећи запали цигарету и такође поче посматрати муву. Његов поглед је био суров и узнемирен” (Чехов, 1977, VII: 190). У свеопштој тишини зујање муве се нарочито примећује и поприлично нервира. На

тај начин писац ствара расположење које се означава као притисак и дочарава нам емоционално стање својих јунака.

Олга Ивановна (*Ветропирка*) се посвађала са Рјабовским и остала насамо са својим мислима. „Промрзле муве су се скупиле у предњем углу око икона и зује и чује се како испод клупа у дебелим фасциклама пузе бубашвабе...” (Чехов, 1977, VIII: 19). Тренутак менталне блокаде, расејаност мисли у пространству, када јунак нема представу о томе шта се дешава а само, по инерцији, региструје звуке који га окружују.

2.8. Звуци тишине

Посебан значај за поимање унутрашњег света јунака, за разумевање његовог психолошког стања има слика тишине.

Када Олга са мужем прелази да живи на село (*Селјаци*) они „су од првог тренутка схватили какав је овде живот, али ништа нису рекли једно другоме; ћутећи су скинули завежљаје и изашли на улицу ћутећи” (Чехов, 1977, IX: 281). Њихово тврдо ћутање говори више од било каквих речи. У том ћутању је, с једне стране, свест о безизлазном положају, с друге стране – јединство супружника у преживљавању тешког тренутка. Олга не хистерише, не пада у очај, што нам говори о њеној љубави и посвећености.

Старац Цибукин (*У јарузи*) такође ћутећи преживљава своју несрећу и срамоту због тога што су Анисима осудили: „Када је допутовао старац са станице, њега више ништа нису питали. Он се поздравио, затим ћутећи прошао кроз све собе; није вечерао” (Чехов, 1977, X: 168).

Петар Михајлич и Власич (*Суседи*), не знајући како да се понашају у датој ситуацији, испочетка ћуте: „Обојица су неко време ћутали, правећи се да ослушкују кишу” (Чехов, 1977, VIII: 60).

Када се после извесног времена Рјабович поново нађе у Местечкима (*Пољубац*), затиче све по старом, „... само се није чуо храбри славуј и није мирисало на тополу и младу траву” (Чехов, 1976, VI: 422). Тишина (тј. одсуство славујеве песме) указује да више нема ранијег усхићења и надахнућа, којим је био ношен Рјабович, након што га је пољубила незнанка.

У *Агафји* Чехов, са њему својственом поетичношћу, описује тишину, која се може састојати из монотоних звукова. Свеопшта хармонија природе ствара своју својеврсну тишину:

Меланхолично-монотono цврчање цврчака, певање коса и крик препелице нису нарушавали ноћну тишину, већ напротив, придавали су јој још већу монотоност. Чинило се да су тихо звучале и заводиле слух не птице, не инсекти, већ звезде, које су нас посматрале с неба... (Чехов, 1976, V: 28).

2.9. Оштри неочекивани звук као опис ситуације, догађаја или емоционалног стања јунака

Јежи Фарино такве звукове (сирене и звиждукe) назива „делимитаторима”, који обележавају крај једног стања и почетак новог, промену света за јунака. (Фарино, 2004: 321). Овде бисмо још додали да у Чеховљевим новелама такви звуци понекад наглашавају и емоционални немир јунака. Болна реакција на звоно на вратима говори нам о узнемиреном и напетом емоционалном стању Јулије Сергејевне (*Три године*): „Одједном је у ходнику оштро и тужно одјекнуло звоно. – Ах, Боже мој! – изговори она, осећајући од тог звонца болну раздражљивост по целом телу” (Чехов, 1977, IX: 23). Јулија Сергејевна је управо одбила да се уда за Лаптјева и сумња у исправност своје одлуке.

Софију Петровну, збуњену Иљиновом (*Несрећа*) изјавом љубави, отрeжњује „промукли, брујећи звиждук локомотиве”: „Овај страни, хладни звук свакодневице натерао је Лубјанцеву да дође себи” (Чехов, 1976, V: 252). Њој прија то што је Иљин очаран њоме, али уједно је свесна свог положаја удате жене,

брачног живота у којем нема више емоција („хладни звук” локомотиве) и све је „свакодневно” и чамотно.

Након што је Јаков убио свог брата Матвеја (*Убиство*) „локомотива је испустила продорни звиждук”, као да саопштава о злочину који се догодио.

Пукнута жица у *Вереници* наговештава прекинуту свадбу Нађе и Андреја Андрејича: „... када је откуцало дванаест, пукла је одједном жица на виолини; сви су се засмејали, почели устајати и поздрављати се” (Чехов, 1977, X: 205). Жица пуца на крају веселе породичне вечере. Затим неспокој, које је захватило Нађу, прати звук куцања ноћног стражара, али овај звук је још увек слаб, ненападан: „Тик-ток, тик-ток... – лењо је куцао ноћни стражар...” (Чехов, 1977, X: 206); „Тик-ток... куцао је ноћни стражар негде далеко...” (Чехов, 1977, X: 209). Међутим, у четвртом делу новеле, када Нађа већ доноси одлуку да отпутује, звучни детаљ нараста, укључујући у себе разноврсне гласове: ветар, звиждук, песмица кућног духа, оштар ударац прозорског капка, певање басова у пећи. И ови звуци су страшни, оштри и јављају се у новели, као пуноправни ликови: „Ветар је куцао у прозоре и по крову; чуо се звиждук и у пећи је кућни дух жалосно и сетно певушио своју песмицу”; „Зачуо се оштар ударац...” „У пећи се зачуло певање неколицине басова...” (Чехов, 1977, X: 212). Када се Нађа после неког времена вратила кући, онда куцање ноћног стражара већ звучи просто као позадина, он више нема никакво друго значење. Пређашњи страхови су се расејали и куцање ноћног стражара се сада доживљава као обичан чинилац овдашње свакодневице.

У *Причи непознатог човека* када су се свађали Орлов и Зинајида Фјодоровна: „У дневној соби нешто мало је пало са стола и разбило се” (Чехов, 1977, VIII: 180). Звук нечега што се разбило описује насталу ситуацију, карактеришући однос ово двоје људи. Наговештај разбијених надања о заједничкој срећи.

У новели *Шампањац* случајни пад флаше шампањца на под јунакова жена назива „лошим знаком”. Заиста, у животу јунака десиће се промене, али не на боље, о чему сазнајемо из даљег текста.

2.10. Звуци као опис ситуације у приповедању

О промени ситуације у породици Цибукина од тог доба како се оженио Варваром (*У јарузи*) сведоче следећи аудитивни детаљи: „... испод прозора су се зачули жалосни, певајући гласови укљејевских жена и кашљање слабих мушкараца којима је алкохол уништио снагу, те су зато отпуштени из фабрике због пијанства” (Чехов, 1977, X: 146). Ови детаљи говоре о добром карактеру Варваре која саосећа, која помаже обичним људима.

Звуци, који описују традицију свакодневице у дому Шуминих (*Вереница*): „... како су куцкали ножевима, како су лупали вратима на балкону; мирисало је на печену патку и на компот од вишања. И ко зна зашто се чинило да ће тако бити цео живот, без промена, без краја!” (Чехов, 1977, X: 202). Аудитивна слика (исто као и олфакторна) говори о начину живота у тој кући, где је главни и најважни догађај спремање укусног ручка. Слично је и у *Јоничу*: „... када су у кући седели гости, тада су у кухињи ударили ножеви, у дворишту је мирисало на пржени лук – и сваки пут ово је указивало на богату и укусну вечеру” (Чехов, 1977, X: 24).

У делу *Мој Домострој* непримерени звуци оперете (између супе и гуске с купусом) наглашавају неукус и деспотизам главног јунака приче: „За време ручка, када се гостим супом и гуском са купусом, жена седе за клавир и свира ми из *Бокача*, *Елене* и *Корневиљских звона*, а ташта и свастика играју око стола качучу” (Чехов, 1976, V: 359).

Као што смо могли видети из наше кратке анализе, у Чеховљевим делима аудитивни детаљи играју велику улогу. Они стварају атмосферу дела, разоткривају психолошко и емоционално стање јунака који доживљавају различите звукове сваки на свој начин. Такви звуци, као пуцање жице, звиждук локомотиве, звук разбијеног предмета, акцентују нашу пажњу на тренутну ситуацију, наговештавајући карактер њеног даљег развоја. Механички звуци су тесно повезани са јунацима и помажу да боље разумемо њихово душевно стање. Природа се такође оглашава на свој начин ономотопејским речима и постаје равноправан

лик, који се буни, љути, плаче и завија. Музичка дела, која звуче у причи садрже у себи сажети смисао и суштину описиваног конфликта. Најчешће музика изражава тугу и усамљеност ликова.

Многострука употреба једних те истих аудитивних слика у различитим новелама сведочи о њиховом значајном положају, који они заузимају у стваралаштву Чехова, о јединству и монолитности ауторског света, о систематичности аудитивног пространства његове прозе.

3. Одоративни детаљи

Помоћу загушљивих, тешких мириса Чехов дочарава затвореност животног пространства јунака. У новели *Агафја* после детаљног описа личности Савка и његовог начина живота приповедач наглашава: „Сећам се, лежао сам ... скоро код саме колибе од које је допирао густ и загушљив мирис сувих трава” (Чехов, 1976, V: 26). Иако наведени детаљ и нема непосредан однос према карактеру Савка, ипак због свог места у новели он индиректно карактерише смисао живота јунака: одсуство било каквих циљева, жеља да се нешто промени, да преобрази свој бесмислен живот.

Мирис јесте својеврсна метафора неподношљивости, тешкоће, затворености живота. Загушљивост и устајалост, одсуство чистоће и свежине. Посебно је висока концентрација „тешких”, „загушљивих” мириса карактеристична за таква пишчева дела, као *Болничка соба бр. 6, У јарузи* („тешки мирис” ужегле шунке, коју продају сељацима), *Сељаци* („И у кући је било тесно, загушљиво и осећао се смрад” [Чехов, 1977, IX: 308]). Може се рећи да „тешки мириси” доминирају у Чеховљевим новелама. У *Кући са међуспратом*: „Силно, до загушљивости мирисало је на иглице четинара” (Чехов, 1977, IX: 174). Или у новели *Сусрет*: „У шуми је Јефреме чекала атмосфера загушљива, густа, испуњена мирисима мирисима четинара, маховине и трулог лишћа” (Чехов, 1976, VI: 117). У овим новелама такве

карактеристике мириса, као загушљивост и испуњеност, стварају непријатан утисак (затвореност простора, а тим самим нелагодност, једва приметни наговештај неке непријатности, несреће). Јефрем (*Сусрет*) среће досадног сапутника, који га је после покрао. Историја љубави сликара и Мисјус нема будућности. У почетку приповетке *Фрула* „...шумска влага је испуштала оштри мирис трулежи” (Чехов, 1976, VI: 321). Одоративни детаљ даје тон будућем приповедању, Мелитон око себе види само запуштеност и мрачно умирање природе. Загушљив мирис метафорички може окарактерисати чак прошлост, као у приповетци *Досадан живот* (Скука жизни): „... а од прошлости, као из дубоког, сирћетног бурета, допирало је загушљивошћу и мраком...” (Чехов, 1976, V: 168).

3.1. Мириси стварају живописне слике

Помоћу ових врста детаља писац „оживљава” описивану слику, обраћајући се читаочевом чулу мириса. У једном од фрагмената новеле *Суседи*: „У брезама и у трави зашустала је крупна киша; у исти мах ветар се смирио и замирисало је на мокро земљу и тополе” (Чехов, 1977, VIII: 59). Често се таква функција одоративног детаља среће у описима пејзажа. На пример, у новели *Ватре*: „Мирис поља се мешао са нежном влагом која је допирала са мора” (Чехов, 1977, VII: 134). У новели *Стена*: „Мирише на сено, осушену траву и касно цвеће, али је мирис густ, слатко-сладуњав и нежан” (Чехов, 1977, VII: 45). „Густина” и „сладуњавост” мириса је „разблажена” епитетом „нежан”, што ствара друго расположење, него у оним новелама где је мирис само загушљив и устајао.

У новели *Лопови* када је лекарски помоћник свратио у крчму: „Мирисало је на недавно опране подове” (Чехов, 1977, VII: 312).

У *Волођи великом и Волођи малом* када се Софија Лавовна нашла у цркви: „...замирисало је на клеку и тамјан” (Чехов, 1977, VIII: 218).

3.2. Мирис карактерише социјалну средину

„Обично у становима фабричких радника и мајстора мирише на лак, смолу, кожу, дим... станови осиромашеног племства и чиновника се препознају по продорном мирису некакве киселости” (*Женско царство*) (Чехов, 1977, VIII: 263). У новели *У запрези* (На подводе) примећује се да је Ханов „мирисао на парфем и вино” (Чехов, 1977, IX: 336), а у гостионоци је „мирисало на ... вотку, дуван и овчетину” (Чехов, 1977, IX: 339).

У спору са Абогиним (*Непријатељи*) о класним разликама доктор наглашава значење мириса парфема као одлике богатих и ситих: „Ви сматрате докторе и раднике уопште, који не миришу на парфем и проституцију за своје лакеје и оне које нарушавају бон-тон...” (Чехов, 1976, VI: 41).

Доктор Рагин (*Болничка соба бр. 6*), који се нашао у болничкој соби у својству болесника, примећује за њега несвакидашњи мирис димљене рибе. Већ на почетку новеле говори се о „загушљивом, трулом мирису” који испушта брдо смећа у болници. Затим се он допуњује „смрадом киселог купуса, фитиљне гарежи, смрдибуба и амонијака, и овај смрад у првом тренутку оставља на вас такав утисак као да улазите у зверињак” (Чехов, 1977, VIII: 72, 73).

Једна од карактеристика амбијента, у којем живе надзорници у кући старца Лаптева (*Три године*): „(...) плафони су овде били ниски, зидови облепљени јефтиним тапетама, било је чађаво и мирисало је на кухињу” (Чехов, 1977, IX: 85).

Мирис у селу Укљејево (*Ујарузи*): „Овде је увек смрдело на фабрички отпад и сирћетну киселину, коју су користили при производњи памука” (Чехов, 1977, X: 144).

3.3. Мирис ствара амбијент

На пример, о срећном породичном животу Душечке из истоимене новеле говори следећи детаљ: „Сваки дан у подне у дворишту и иза капије је укусно мирисало на боршч и печену овчетину или патку, а у посне дане на рибу (...)” (Чехов, 1977, X: 107). Док у новели *Мој живот* слични мириси стварају слику малограђанског начина живота мештана: „Мрсним данима је у кућама мирисало на боршч а посним данима на јесетру” (Чехов, 1977, IX: 205).

У новели *Огрозд* (Крыжовник) мирис чорбе од киселог купуса постаје симбол благостања у машти јунака: „Брат мој Николај, седећи у својој канцеларији, маштао је о томе како ће јести своју сопствену чорбу од киселог купуса, од које се шири такав укусан мирис по целом дворишту” (Чехов, 1977, X: 58).

Мирис прженог лука у новели *Јонич* карактерише тривијалност и примитивност амбијента куће Туркиних. У сличном кључу описан је мирис пржене ћурке и вишања у маринади у новели *Вереница*.

Празнични амбијент у кући Ане Акимовне (*Женско царство*): „... мирише на калуђере, у кухињи куцају ножеви, и већ се разноси по свим собама мирис нечег мрсног, веома укусног” (Чехов, 1977, VIII: 271).

У новели *Хладна крв*:

Хладан ваздух у вагону постаје све гушћи и загушљивији. Оштри мирис свежег стајског ђубрива и гараж од свећа чине га тако одвратним и јетким да Јаша који пада у сан почиње да осећа свраб у грудима и грлу (Чехов, 1976, VI: 375).

Ми видимо у каквим условима протиче живот јунака новеле.

У Јегорушкиним утисцима од куће Мојсеја Мојсејича превладава доживљај мириса који, судећи по честом спомињању, постаје главна карактеристика ове куће:

Мирисало је у соби на нешто устајало и прокисло (Чехов, 1977, VII: 32); Он је ушао у малу собу, где му се, пре него што је било шта угледао, одузео дах од мириса нечег прокислог и устајалог, који је овде био много гушћи него у великој соби, и вероватно се простирао по целој кући (Чехов, 1977, VII: 37 – 38); Јегорушка је стрпао медањак у џеп и пожурио према вратима, јер више није имао снаге да

удише застајао и прокисао ваздух у којем су живели домаћини (Чехов, 1977, VII: 39).

Мирис дућана, у који је ушао Јегорушка: „... стајали су бурићи са катраном и виселе су на плафону орме; из те друге допирао је укусни мирис коже и катрана” (Чехов, 1977, VII: 61).

Никитин (*Професор књижевности*) сасвим срећно живи са Мањусјом: Само је једно понекад узрујавало и срдило њега и, чинило се, сметало му да буде потпуно срећан: то су мачке и пси, које је добио у мираз. У собама увек, поготово ујутро, смрдело је као у зверињаку, и овај смрад ничим се није могао истребити; ... (Чехов, 1977, VIII: 328-329).

Овај Никитинов осет јесте први сигнал тога да је он стао на пут разочарања у свој брак, у свој начин живота са Мањусјом. Кућа, где човеку увек треба да буде пријатно и спокојно личи, ни мање ни више, него на зверињак.

Очекивање среће, када Старцев седи у гостима код Туркиних, означено је лаким мирисом јоргована: „... са дворишта се доносио мирис јоргована” (Чехов, 1977, X: 26). Глагол „доносио се” говори о слабом интензитету овог мириса, ово је још бојаљлива, несмела нада Старцева на љубав, на срећу.

Када су пријатељи ушли у јавну кућу (*Напад*): „Ту се осећало као у вешерају, и осим тога још и на сирће” (Чехов, 1977, VII: 203).

3.4. Мирис као позадина сижеа

Овај одоротивни детаљ често се реализује у новели кроз јунаков доживљај. У овом смислу одоративни детаљ ствара атмосферу, саопштава читаоцу информацију о емоционалном стању јунака, а такође, допунски карактерише описану ситуацију. Понекад он дејствује заједно са главним сижеом и ствара утисак живе слике. У *Имендану* мирис сена ствара непријатан утисак на јунакињу: „Сено, покошено испод дрвећа уочи Петровдана, лежало је непокупљено, тужно,

шаренећи се својим избледелим цветовима и испуштајући тешки сладуњави мирис” (Чехов, 1977, VII: 168). Затим јој смета и мирис „раженог хлеба, мирођије и вреже”

Мирис (заједно са звуком) ствара одређено расположење и мисли: „... када је у непомичном, устајалом ваздуху почињало да мирише и на сено и на мед и чуло се кратко зујање пчела, мали човечуљак је сасвим обузимао Олгу Михајловну” (Чехов, 1977, VII: 167). Такве карактеристике мириса, као „тежак”, „сладуњав” метафорички дају ситуацији некакву тежину, застој и иритантност („сладуњавост”). Олги Михајловној је тешко да прима госте, она је уморна и све је раздражује. Ова тежина касније ће се разрешити несрећним порођајем јунакиње. Овде се одоративни детаљ уједно јавља и као детаљ-наговештај.

У *Причи госпође NN* (Расказ госпожи NN) мирис сена је такође „сладуњав”: „(...) сладуњави, узбуђујући мирис сена овде се осећао јаче него у пољу; од облака и кише било је суморно” (Чехов, 1977, VI: 450). Међутим, он је још и „узбуђујући”, а овај елеменат већ ствара другачију атмосферу него у новели *Имендан*. Ово је расположење младости, заљубљености, хазарда. Овај одоративни детаљ прати осећања главних јунака.

Григорије Семјонович Шчеглов у новели *Трифон* (Трифон) ноћу тражи жену у врту: „Од тамног жбуња допирао је мирис влаге, као из подрума” (Чехов, 1975, II: 367). Шчеглов још не зна о ноћним сусретима своје жене са цокејем Трифоном, али овај одоративни детаљ већ наговештава подлост (тама, као у подруму) поступка жене и подмуклост („влага”) Трифунових планова. Ситуација је постојала, тамна и безизлазна и за саме заверенике.

Петар Михајлич (*Суседи*), не знајући како да разреши породичну драму (бег сестре код љубавника) иде у шуму, чији мирис карактерише ситуацију: „Шума је испаравала, и осаћао се загушљив, тешки мирис борова и трулог лишћа” (Чехов, 1977, VIII: 55). Када је он путовао код Власића да реши мучно питање, такође је било загушљиво, а даље уз пут од грофовског језера допирао је мирис „влаге и муља”. После тога, како је прошла напета ситуација, Петар Михајлич се враћао кући: „Било је тихо, топло и чудесно је мирисало на сено...” (Чехов, 1977, VIII: 70). Овде видимо сасвим другачији карактер мириса. И на крају новеле спектар пријатних мириса се шири: „Из Котловичевог шумарка снажно су замирисали

ђурђевци и медне траве” (Чехов, 1977, VIII: 71). Као што се већ много пута наглашавало, да би се схватила функција уметничког детаља у стварању неке слике, неопходно је узимати у обзир њено место у ткиву приповедања. Одмах после поменутих мириса, јунак новеле постаје свестан својих заблуда. Ако је до овог тренутка у новели у мирисима присуствовао елеменат устајалости и трулежи, онда од тренутка освешћења јунака мириси постају чудесни.

„Загушљивост” у природи претходи развоју љубавне повести између Гурова и Ане Сергејевне на Јалти: „У собама је било спарно, а на улицама је ветар носио прашину, скидао шешире” (Чехов, 1977, X: 130). Када је Гуров пољубио Ану Сергејевну, „њег је заплуснуо мирис и влага цвећа...” (Чехов, 1977, X: 131). Мириси цвећа су пријатни, али овде опет присуствује загушљивост, коју природно садржи у себи влага. Даље: „У њеној соби је било загушљиво, мирисало је на парфем, који је она купила у јапанској продавници” (Чехов, 1977, X: 131). Последња подробност као да одвлачи читаочеву пажњу, чинећи примедбу о загушљивости не толико упадљивом. На тај начин загушљивост као да карактерише почетак односа двоје људи, који у будућности требају да прођу кроз много тешкоћа.

У почетку новеле *Клопка* помињање загушљивог мириса јесте увод у даље приповедање, стварајући његову позадину и претходећи даљим многобројним помињањима „сладуњавог мириса јасмина”: „Чак прљави, чађави изглед шупа од цигле и загушљив мирис биљног уља нису кварили опште добро расположење” (Чехов, 1976, V: 361). Чим је поручник ушао у Јеврејкину собу „њег је зачудило изобиље собног цвећа и сладуњав, густ до гађења, мирис јасмина” (Чехов, 1976, V: 362). Појављујући се скоро на самом почетку новеле, овај детаљ скреће на себе пажњу мало необичним карактеристикама за мирис цвећа: „густ до гађења мирис јасмина”. Овај мирис је продирао свуда: „И поручнику се чинило да сладуњав мирис јасмина не иде од цвећа, већ од постеље и низа ципела” (Чехов, 1976, V: 363). Чак спољашност Сусане Мојсејевне „мирише”: „... уз црне локне и густе обрве газдарице уопште није стајало бело лице, које га је својом белином, ко зна зашто подсећало на сладуњав мирис јасмина...” (Чехов, 1976, V: 366). Мирис белог јасмина асоцијативно се повезује са белом бојом лица јунакиње, што ствара

синестетичку метафору. „Специфичност психофизиолошке природе синестезије дозвољава Чехову да разноваријантно и свестрано ослика различита стања јунака” (Секачева, 2007: 57).

Сила мириса буквално прождире човека, вуче га, слично муљу: „Поручник је изашао и одмах дубоко уздахнуо да би се ослободио тешког мириса јасмина, од којег му се већ почело вртети у глави и пецкати у грлу. Био је зачуђен” (Чехов, 1976, V: 365). И такво физичко стање као да га нагони на радње које у другом (здравом) стању, чини се, не би могао учинити. Мирис као да му помуђује разум и он чини непромишљене поступке. Овај детаљ јесте неодвојиви елеменат сижеа, јер овај опојни мирис буквално управља догађајима у новели: „‘Како је ово необично! Како чудно!’ – мислио је он, заборављајући на себе од чуђења, не верујући себи и осећајући свим својим бићем како га опија мирис јасмина” (Чехов, 1976, V: 369). Мирис јасмина задобија натприродну силу утицаја на мушкарце, он је неодвојива карактеристика личности Сусане Мојсејевне и на тај начин одражава њену подмуклу, циничну суштину, правећи аналогију с таквим митолошким бићима, као што су виле. Њен задатак је зачарати и уплести мушкарце у своје мреже (у прљави муљ), што и признаје поручник Алексеју Ивановичу:

– А ти си погодио, Аљоша, – рече он, црвенећи. – Ја сам управо код ње хтео да идем. Како ми је синоћ праља дала овај проклети мундир, у којем сам био тада, и како је замирисало на јасмин, то... тако ме и повукло! (Чехов, 1976, V: 376).

Затим је „повукло” к њој и ожењеног Алексеја Ивановича Крјукова. На крају новеле ми сазнајемо да поручник тако и није отпутовао код своје веренице, и на његову и братовљеву општу срамоту, они су се поново случајно срели код Јеврејке, а она се посвећује гостима, остављајући после себе мирис „сладуњавог, слаткастог јасмина”.

У новели *Верочка* у врту Верочкиног оца мирисало је на „резеду, дуван и ванилин жбун” (Чехов, 1976, VI: 71). На позадини овог мириса се тада одиграла дирљива Верина изјава љубави. На крају новеле Огњев се сећа „својих пажљивих корака, тамних прозора, густог мириса ванилиног жбуна и резеде” (Чехов, 1976, VI: 81).

Позадину у новели *Пољубац* пре него што ће Рјабовића пољубити незнанка, стварају пријатни мириси: „... у ваздуху мирише на младо лишће тополе, руже и јоргована” (Чехов, 1976, VI: 410). Рјабовићу се чини „да мирис ружа, тополе и јоргована долази не из врта, већ од женских лица и хаљина” (Чехов, 1976, VI: 410). И овај мирис присуствује у целом огромном генералском дому. Непосредно пре неочекиваног пољупца, када се Рјабовић нашао у тамној соби: „Овде су исто, као и у дворани, прозори били широм отворени и мирисало је на тополу, јоргован и руже” (Чехов, 1976, VI: 411). И следећег дана после пољупца незнанке у машти Рјабовића још увек је присутан „мирис тополе, јоргована и ружа”.

Понекад се позадина одоративног детаља користи у новели у улози контраста, да би нагласила неку појаву или ситуацију. У новели *Лепотице* (Красавицы) приповедач је изморен врућином и путем. У Јермениновој кући, у којој се он зауставио „било је такође непријатно, загушљиво и досадно”, „дрвени зидови, намештај и офарбани патоси испуштали су мирис сувог дрвета, испеченог на сунцу” (Чехов, 1977, VII: 159). Слични детаљи стварају расположење умора, потиштености и досаде, али одједном неочекивано усред ове атмосфере приповедач је угледао лепотицу Јерменку и њена лепота га је задивила. Ова лепота је чак имала свој „мирис”: „...неки посебан ваздух, чинило ми се, срећан и поносан, ограђивао је њу од мене и љубоморно заклањао од мојих погледа” (Чехов, 1977, VII: 161). На тај начин претходни одоративни детаљи загушљивости и паљеног дрвета припремали су читаоца за јарки доживљај необичне лепоте Јерменке.

3.5. Мирис као карактеристика ситуације

Цела палета пријатних мириса чини опис берићетног живота инжењера Должикова у новели *Мој живот*: „...Много флаша, букет ружа, мирише на пролеће и скупу цигару, мирише на срећу, – и све, чини се, тако и хоће да каже, да ево,

поживео човек, потрудио се и достигао, напослетку, срећу, која је могућа на земљи” (Чехов, 1977, IX: 203).

У новели *Убиство* новац, који Јаков броји, има „лош тежак мирис” (Чехов, 1977, IX: 155), што указује на његово „порекло”: стечен је на неправедан начин, новац је овај прљав.

У *Јонићу* новац, који броји сваке вечери доктор Старцев, мирише на „парфем, и сирће, и тамјан, и маст...” (Чехов, 1977, X: 36). Ови новци су добијени од разних слојева друштва, на шта указују карактерни мириси.

„Тежак мирис” лекова у новели *Непријатељи* с једне стране подтекстно говори о тежини ситуације, а са друге стране, ситуационо указује на то да су мириси лекова толико јаки зато што је докторов син тек умро: „На једном зиду кабинета... провлачила се широка линија светлости; заједно са тешким мирисом фенола и етера ова светлост је долазила од мало одшкринутих врата...” (Чехов, 1976, VI: 33).

Квашин, који обмањује жену (*Невреме*) мирише на „мадеру и ликере”, што указује да он посећује нека весела догађања или установе. Жени се, са друге стране, жали, да се уморио, да је гладан и како много ради.

3.6. Мирис као карактеристика лика

Понекад се одоративни детаљ јавља као упадљива портретна карактеристика јунака. Од цимера Ивана Дмитрича у *Болничкој соби бр. 6* „стално иде оштри, загушљиви смрад” (Чехов, 1977, VIII: 80). У новели *Степа* отац Христофор „увек је испуштао мирис кипариса и сувог различка...” (Чехов, 1977, VII: 97). Марја у *Селјацима* се бојала свог мужа Кирјака „и поред њега се сваки пут гушила, јер се он силно осећао на вотку и дуван” (Чехов, 1977, IX: 286). Јунак новеле *Страх* машта о жени свога друга, која мирише „на неки посебан парфем сличан мошусу...” (Чехов, 1977, VIII: 134). У новели *Жена*: „Иван Иванич се осећао на сланину и кување, и то му је баш пристајало” (Чехов, 1977, VII: 462). У новели

У шути (В сарае): „Стари Никандар је испуштао непријатни мирис харинге” (Чехов, 1976, VI: 280).

У *Досадној историји* спољашње црте Гнекера, који подсећа на рака, стварају код старог професора утисак мириса супе од рака: „Очи су му избуљене, као код рака, кравата личи на раков врат, и чак ми се чини, да овај младић испушта мирис супе од рака” (Чехов, 1977, VII: 276).

У *Женском царству* Варварушка : „... мршава, танка, висока, највиша у кући, одевена у све црно, мирише на кипарис и кафу....” (Чехов, 1977, VIII: 271).

3.7. Мирис у доживљају јунака новеле

Код заљубљеног јунака новеле *Скупи часови* мирис буди силну емоционалну реакцију:

Алиса Осиповна се појавила једанпут на часу у свечаној роза хаљини ... и од ње се осећала таква арома да се чинило као да је она сва у облаку, као да само треба дунути на њу, и она ће полетети или развејати се, као дим (Чехов, 1976, VI: 392).

И све се ово преображава у јунака у следећим осетима: "он је тонуо у овом облаку ароме, лепоте..." (Чехов, 1976, VI: 392).

Када се Маша Должикова (*Мој живот*) налазила у стадијуму заљубљености у Мисаила (пре него што су се венчали), онда се њој свиђало како је он мирисао на фарбу и терпентин: „Када сам бивао код ње, осећао сам се на фарбу и терпентин, руке су моје биле тамне – и њој се то свиђало; ...” (Чехов, 1977, IX: 236). После одређеног кратког времена њиховог заједничког живота у Дубечњи, Маша, вративши се из града, каже мужу: „ – Иди опери руке, – рече жена. – Осећаш се на кит” (Чехов, 1977, IX: 261). Таква реакција на мирис означава да је љубав прошла, Маша је хладна према Мисаилу и сад је раздражује и он, и врста његовог занимања (молерство).

Јегорушка, који је много слушао о грофици Драницкој, напoкoн ју је угледаo и један од његових утисака о њеној спољашњости јесте мирис: „Нечим предивним је замирисало” (Чехов, 1977, VII: 42).

Налазећи се у стању физичког умора и пре него што ће пасти у бунило, Јегорушка чак на гомилу новчаница реагује на следећи начин:

У другој ситуацији таква количина новчаница, можда би зачудила Јегорушку и изазвала размишљања о томе, колико се за ову гомилу може купити ђеврека, крофни, маковњача; а сада он гледа на њу равнодушно и осећа само одвратни мирис трулих јабука и петролеја, који је долазио од гомиле. (...). Када се он присиљаваo да не дрема, ватру, шоље и прсте је видео дупло, самовар се њихао, а мирис трулих јабука се чинио још оштрије и одвратније (Чехов, 1977, VII: 37).

Када заљубљени Никитин (*Професор књижевности*) ужива посматрајући Мањусју и у мислима одлучује да јој изјави љубав, онда описи мириса у новели као да наглашавају одлучност Никитина и показују снагу његових осећања: „Било је седам сати увече – време када бели багрем и јоргован миришу тако јако да се чини да су ваздух и само дрвеће замрли од свога мириса” (Чехов, 1977, VIII: 311).

У Чеховљевој прози доживљај мириса се увек ослања не само на непосредне мирисне осете, већ и на сећања или емоције са њима повезане. Означавање мириса може имати за резултат сигнал скривене информације, која се садржи у тексту, кључ за разумевање подтекста дела. Уметничко пространство Чеховљевих дела садржи палету разноврсних мириса, чија фиксација је повезана са изражавањем емоционалних, етичких или социјалних вредности приповедача и актера. Мириси дочаравају и лепоту и дисхармонију света. Коришћење одоративних ознака одражава суштинску особеност пишчеве поетике: понављање са варијацијама-допунама, оријентисаност на јунаков доживљај, емоционално „осветљавање” представљених реалија, семантичку испуњеност „случајних” детаља.

4. Детаљи колорита

Визуалне слике садрже у себи слике колорита и контура (илузија пространства). У овом поглављу ћемо разматрати детаљ колорита који има већу изражајност у уметничком смислу, него детаљ који представља слике пространства. Боја има улогу најјачег информативног аспекта који утиче на људску психу. Оцењујући боје које стварају слику колорита у новели, читалац их доживљава полазећи од својих колоритних симпатија, доживљавајући при том позитивне или негативне емоције. Детаљи колорита, уведени у уметнички систем писца, веома су разноврсни, те један исти детаљ колорита може добијати различите смислове и значења у зависности од контекста и идејно-уметничког садржаја новеле. Како запажа Ј. Фарино: „... уведено у текст књижевног дела, обележавање боје увек има значење” (Фарино, 2004: 323).

4.1. Улога боје у сужејној линији приповедања

Када се после дуге Душечкине самоће (*Душечка*) у њеном животу појављује нови смисао, дечак Саша, онда овај догађај прати бела боја: „Следећег дана су већ фарбали кров на кући и кречили у бело зидове” (Чехов, 1977, X: 111). Бела боја се доживљава као симбол обнове, у Душечкином животу поново се појавила радост. Саша има „јасне плаве очи”, он поново уноси јасност и светлост у Душечкин живот, код које је према њему пробуђен силни матерински инстинкт.

Понекад је детаљ колорита саставни елеменат приликом описа предмета, приликом стварања слике, који уноси своју карактеристику или утисак на општу представу. Навешћемо опис градског пејзажа у новели *Пољубац*: „Са обе стране пута простирали су се камени амбари са црвеним крововима, тешки и сурови, веома налик на касарне општинског места” (Чехов, 1976, VI: 407). Опис касарни ствара

утисак нечег громадног, неудобног, ружног и црвена боја у овом контексту наглашава грубост и „суровост” грађевина.

Рјабович, после пољупца:

На другој обали показао се црвени пламичак, и они, немајући шта да раде, дуго су размишљали, да ли је то логорска ватра, светло у прозору или нешто друго... Рјабович је такође гледао на пламен и њему се чинило да се тај пламен осмехује и намигује му тако, као да зна за пољубац (Чехов, 1976, VI: 414).

Размишљања официра о пореклу пламена као да се надовезују на мисли Рјабовича, који не може доћи себи и схватити шта се с њим десило, зашто је овај случај изазвао у њему толико неочекиваних емоција. Овде црвена боја пламена може означавати ново осећање заљубљености које се рађа у њему. Када је бригада Рјабовича одлазила из Местечака: „...он се осврнуо: жута црква, кућа, река и врт били су заливени светлошћу; река са својим јарко-зеленим обалама, одражавајући на себи плаво небо и понегде сребрећи се на сунцу, била је веома лепа” (Чехов, 1976, VI: 417). Колоритни опис пејзажа, заливеног светлошћу, говори о радосним осећањима која повезују Рјабовича са овим местом, због чега му је веома тешко да се од њега растане. Вративши се после неког времена у Местечки, Рјабович је одлучио да оде до генералског дома у нади да ће срести незнанку: „На тој обали све небо је било заливено пурпурном бојом: излазио је месец;...” (Чехов, 1976, VI: 422). Пурпурна боја може говорити о нестрпљивом Рјабовичевом љубавном осећању. Нашавши се у генералском врту, Рјабович види „беле стубове” дрвећа, „белу купаоницу и чаршаве” и „тамне” куће. Ове боје неутралишу, гасе претходну пурпурну боју, обезличавајући пејзаж који окружује јунака. Рјабовича очекује разочарење, јер он никога није нашао. О коначном разочарењу и уништењу Рјабовичевог осећања говори расипање, кидање на делиће месечеве црвене светлости у реци, то јест, безнадежно гашење те наде у љубав: „Црвени месец се одражавао код леве обале; мали таласи су прелазили преко његовог одраза, развлачили га, кидали на делове и, чинило се, хтели да га однесу...” (Чехов, 1976, VI: 422).

У почетку новеле *У јарузи* „цветови са црвеним окицама”, које је посадила Варвара, неприметно уводе трагично начело у приповедање, за које ми сазнајемо на крају новеле. Могуће је да би овај детаљ би остао непримећен, али црвена боја

скреће на себе пажњу и у Анисимовој одећи у тренутку када се венчавао са Липом: „Анисим, у црном сакоу, са црвеном пертлом уместо кравате, замислио се, гледајући у једну тачку” (Чехов, 1977, X: 153). Црвена пертла око врата постаје лош предзнак будућег Анисимовог хапшења и одласка на робију. Непосредно пред Анисимово хапшење, Варвара плете „чарапу од црвене вуне” (Чехов, 1977, X: 157), тј. несрећа као да се плете око куће Цибукиних. Затим у Варвариној соби „сијала су плава и црвена кандила” (Чехов, 1977, X: 164).

Када се Липа враћала из болнице са мртвим сином, срела је дечака „у црвеној кошуљи”, чија слика персонификује њену несрећу. Облаци су у том тренутку били „црвени и лила” и у ноћној ватри „пламена већ није било, сијао се само црвени угаљ” (Чехов, 1977, X: 172). Липина несреће је велика, просторно црвена боја присутна је и на небу, и на земљи. На самом крају новеле црвена боја прашине од цигле садржи у себи неутешни закључак о тешком, безизлазном животу становника Укљејева: „Ишле су жене и девојке у гомили са станице, где су утоварале циглу у вагоне, и носеви и образи испод очију су им били прекривени црвеном прашином од цигле” (Чехов, 1977, X: 180).

У почетку новеле *Страх* „високи, узани комади магле, густе и бели, као млеко, лутали су над реком, заклањајући одсјај звезда ...” (Чехов, 1977, VIII: 130), предсказују карактер даљег догађаја у новели: приповедач је на крају завео жену свога друга, али ово није љубав (звезде су заклоњене), која ће имати срећан крај, ово је просто магловита интрига.

4.2. Детаљи колорита као скривена позадина новеле

У приповетци *Шампањац* детаљи колорита садрже пејзажне слике степе. Примећује се да такве карактеристике светлости, као „прозрачна месечева светлост”, „беспрекорна белина степе” угњетавају јунака новеле, што како се чини се није логично, јер у прозирности и белини нема ничег негативног: „... прозирна

месечева светлост, од које се нигде не можеш сакрити, – стварала ми је чамотињу, а зими беспрекорна белина степе, њена хладна даљина, дуге ноћи и завијање вукова притискали су ме као у тешком кошмару” (Чехов, 1976, VI:12). Јунак је неискрен према себи, јер он не воли своју жену, али живи са њом, њему се не свиђају посао, место где живи, али он ништа не мења у свом животу, а само тихо ропће на свој тежак живот без радости. Белина и прозирна светлост као да осветљавају, „извлаче” на видело његове скривене мисли и незадовољство. Бела боја („два бела облачича”, „бела земља”, „сметови”) постају позадина тих епизода у приповетци где се јунак налази у тужним размишљањима. У опису тополе, покривене снегом, бела боја се асоцира са сахраном: „Топола, висока, покривена ињем, учинила се у плавичастој магли као гигант, покривен мртвачким покровом” (Чехов, 1976, VI: 14). Хармонија беле боје нарушава се контрастном плавом, коју можемо доживети у улози весника разрушујућег вихора промена у јунаковом животу, који га „баца” у таму, што сазнајемо у финалу новеле: „Из станице у степи, као што видите, он ме је бацио на ову тамну улицу” (Чехов, 1976, VI: 17). Јунак тражи страст, он напушта чисту светлост љубави своје жене и на крају остаје сам на мрачној страни живота. „Црвене ватре” и „дрвени прозори” воза у новели симболишу љубавну авантуру. Овим возом је допутовала гошћа Наталија Петровна, с којом је јунак приповетке започео страсну везу.

У новели *Тешки људи* студент Петар се посвађао са оцем и отишао од куће. Њега окружује прљава, чамотна јесен: „Пут је био прљав, понегде су блистале барице, а у жутом пољу из траве посматрала је сама јесен. Са десне стране пута била је башта, сва изривена, мрачна, понегде су се над њом узвисивали сунцокрети са опуштеним, већ црним главама” (Чехов, 1976, V: 326). Разочарање студента одражава црна боја, а увреду и тугу – жута боја јесени. Даље: „Бели пас са прљавим репом...” (Чехов, 1976, V: 327). Све његове наде су доживели крах, претворивши се у „сиву” жалост.

У новели *Женско царство* празнична свечаност на доњем спрату куће Ане Акимовне чини се испуњеном светлошћу и радошћу: „Жути фарбани подови сијају, а од врата према предњим угловима простиру се узане стазе са јарко-плавим линијама, а сунце тако и бије у прозоре” (Чехов, 1977, VIII: 271). Међутим, на овом

доњем спрату живе бедне старице, које су све обучене у црно: и Варварушка, и Жужелица, и монаси, који долазе у госте. Црна боја, по нашем мишљењу, не само да гута јарку жуту и плаву, већ само дозвољава у овој ситуацији новеле да се жута боја доживи као ознака туге, и то туге „јарке”, „оштре”, која упада у очи. У овом „женском царству” нема основних чинилаца женске среће: љубави, породице, мајчинства. Јарко-плава боја овде одражава малограђанску ужурбаност и бригу за свакојаке ситнице у домаћинству. Подсећа нас на „плави материјал” у Мањусиним рукама из новеле *Професор књижевности*.

Подгорин се осећа непријатно код својих старих познаника (*Код познаника*). У Татјаниној соби „било је сумрачно, тако да се чинило да су руже у великом букету исте боје” (Чехов, 1977, X: 10). Такав, чинило би се, неприметан детаљ ненаметљиво карактерише ситуацију као безизлазну („сумрачну”), и суморну (једнобојну). Једино јарко место у новели јесте када Варја чита стихове Некрасова *Пруга*. Овај фрагмент у новели прате зелена и црвена боја: „Дуж пруге тамо и овамо су се упалиле ватре, зелене, црвене...” (Чехов, 1977, X: 13). Када је Варја завршила, „зелене и црвене ватре су почеле да се чине тужним...” Тужно је сећање на младост, пуну одушевљења и безбрижности.

У новели *Кућа са међуспратом* срећемо сличну „једнобојност” боја, као и у новели *Код познаника*, када је приповедач ноћу чекао Жењу: „Месец је већ стајао високо над кућом и осветљавао успавани врт, стазице; далије и руже у баштици испред куће биле су јасно видљиве и чиниле се све исте боје” (Чехов, 1977, IX: 189). Одсуство боје наговештава тужни крај тек зачете љубави, којој није било суђено да се развије.

У *Црном монаху* прво спомињање боје је повезано са описом Песоцковог врта: „Такве задивљујуће руже, љиљане, камелије, такве тулипане свих могућих боја, почевши од јарко-беле и завршавајући са црним као чађ, уопште таквог богатства, као код Песоцког, Коврин није имао прилике да види ни на једном другом месту” (Чехов, 1977, VIII: 226). Привлачи пажњу то што из целе палете боја писац не помиње ниједну осим јарко-беле и црне. Црна боја изгледа посебно необично за цвет. Бела боја јесте боја младости, живота, добра и невиности, док је црна боја увек симбол смрти.

Још једном бела боја се јавља на самом крају приче. Када Коврин кида на комадиће Тањино писмо и баца га на под, онда се ти комадићи и даље беле и опет му не дају мира. Бела боја је овде повезана са чистом и искреном Тањином љубављу, коју је он издао. Коврин је отишао од светлости истине, залутавши у својим илузијама, које су га тако жестоко превариле. Њега раздражују бели комадићи поцепаног Тањиног писма, он њих баца кроз прозор, али са мора дува ветар, и комадићи се расипају по пенцери. Тањин ћутљиви прекор, чак у облику поцепаних комадића њеног писма, не да Коврину да мирно умре, те умире он са њеним именом на уснама. По нашем мишљењу, бела боја симболише у причи сам живот, искрену љубав, ту светлу страну живота коју је Коврин могао имати са Тањом. Бела боја на крају прелази у вођство, утврђујући победу таквих непролазних вредности, као љубав, радост и главна вредност – живот.

Сам назив *Црни монах* означава лажног монаха, јер сам по себи монах (као човек) не може да буде црн, црна је његова монашка одећа. На тај начин писац је ставио скривени смисао у сам назив дела, које крије у себи негативну карактеристику монаха-привида. Монах лукаво води разговор са Коврином, озвучујући му његове, тј. Ковринове мисли: „Чудно, ти понављаш то, што често мени самом долази у главу”, – чуди се Коврин. ‘Ти као да си проматрао, прислушкивао моје тајне мисли’” (Чехов, 1977, VIII: 243). Монах оличава помрачење Ковриновог ума, црну страну његове свести. Коврин сматра себе за генија, и монах подржава ово убеђење, објашњавајући Коврину да је „он више него ово стадо” (Чехов, 1977, VIII: 243).

Уопште описи колорита у причи су шкрти и једнолични. Тек на крају се појављују јарке боје у опису кримске увале:

Чудесна увала је одражавала на себи месец и ватре и имала је боју којој је тешко наћи име. Ово је био нежан и мек спој плавог са зеленим; местимично је вода личила својом бојом на плави камен, а на неким местима, чинило се, да се месечина стврдла и уместо воде напунила увалу, а уопште какав склад боја, какво мирно, спокојно и узвишено расположење (Чехов, 1977, VIII: 255).

Коврин посматра ове чудесне слике недуго пре своје смрти. Чини се, тек сада је он погледао на свет другим очима, он је угледао сву чар лепоте и бесконачну

разноврсност, јер до овога тренутка он није примећивао боје природе, када је шетао, на пример, по чудесном тастовом врту: „Не примећујући раскошно цвеће, он је прошетао по врту, ...” (Чехов, 1977, VIII: 250). Само што му је до краја живота остало свега неколико минута.

Љубавна тема у новели *Јонич* праћена је тамном бојом. Када су Екатарина Ивановна и Старцев остали први пут сами у врту, тамо је било „тихо, тужно и на алејама је лежало тамно лишће” (Чехов, 1977, X: 29). Гробље, где је Екатарина Ивановна уговорила састанак Старцеву, „видело се у даљини као тамна линија, као шума или велики врт. Видела се ограда од белог камена...”; „бели крстови”, „црне сенке”, „жути песак” (Чехов, 1977, X: 31). Озарење Старцева, док је чекао на гробљу Екатарину Ивановну, праћено је месечином која му се учинила пуна тајни и прекрасних обећања. Међутим, овај тренутак је био краткотрајан, „месец је зашао за облаке, и одједном је све около постало тамно” (Чехов, 1977, X: 32). Заједно са директним значењем, овде можемо приметити и друго: потамнело је и Старцевљевој души, угасио се неки светли пламичак. Како се види даље из новеле, Екатарина Ивановна није узвратила љубав Старцеву. Затворила се најнадахнутија страница у јунаковом животу, и реалност је завладала: „...већ је било тамно, као јесење ноћи...” (Чехов, 1977, X: 32). И већ на позадини овога, код Старцева се појављују користољубива размишљања: „‘А мираза, требало би, неће бити мало’, – размишља он” (Чехов, 1977, X: 32). Други сусрет Екатарине Ивановне и Старцева после неког времена поново се одиграва у врту, опет исто „у тами”. Љубав, чији почетак је био означен тамном бојом, тако се и завршила без резултата. Једино задовољство Старцева остало је да свако вече броји „жуте” и „зелене” новчанице.

У почетку новеле *Дама са псетанцетом* Гуров и Ана Сергејевна примећују, „како је чудно било осветљено море; вода је била боје јоргована, тако мека и топла, и по њој је од месеца ишла златна линија” (Чехов, 1977, X: 130). Они као да су поново открили за себе нове боје света који их окружује, као што су затим открили за себе своју љубав, која је променила њихове животе. Даље у новели одређени детаљи колорита прате духовно-емоционално стање јунака на свакој етапи развоја сижеа.

Гуров у Москви: „Када пада први снег, првог дана вожње на саоницама, пријатно је било видети белу земљу, беле кровове, дише се меко, лепо, и у исто време се спомињу младе године” (Чехов, 1977, X: 135). Овде бела боја ствара чисту, светлу атмосферу и сведочи о обнови. Личност Гурова постепено проживљава препород после сусрета са Аном Сергејевном, мења се његов доживљај света који га окружује и те средине, у којој живи.

Мотив Гуровљеве туге за Аном Сергејевном, безизлазност њиховог положаја остварен је у новели сивом бојом. У хотелу, где се сместио Гуров, допутовавши у град Ане Сергејевне „цео под је био прекривен сивом војничком тканином и била је на столу посуда за мастило, сива од прашине, са јахачем на коњу, који је подигао руку са шеширом, а глава му је била одваљена” (Чехов, 1977, X: 137). Око куће, где Ана Сергејевна живи „простирала се ограда, сива, дуга, са ексерима” (Чехов, 1977, X: 138). Подробност о ексерима указује на препреке на путу зближавања Гурова и Ане Сергејевне. Вративши се у хотел, Гуров је „седео на постељи, покривеној јефтиним сивим, као болничким покривачем” (Чехов, 1977, X: 138). Усред преовладавања сиве боје исијава детаљ о „црвеној капи” човека, преко којег је Ана Сергејевна обавештавала Гурова да је дошла код њега у Москву. Овде се црвена боја може схватити као симбол њихове љубави.

На крају новеле поново се помиње сива боја, када је Ана Сергејевна, „одевена у његову омиљену сиву хаљину, уморна од пута и очекивања, чекала га од синоћ у хотелу” (Чехов, 1977, X: 142). Главне јунаке и даље притиска свест о њиховом безизлазном положају. Они обоје воде двојне животе и, нажалост, светлост и радост њихове љубави треба да остану у сенци, у сивилу. Примећујемо да се на крају новеле раскрива идеја обнове Гуровљевог духовног стања, означене у средини приповедања белом бојом младог снега. Белу боју има Гуровљева оседела глава: „И тек сада, када му је глава постала седа, он је заволео, како треба, истински – први пут у животу” (Чехов, 1977, X: 143). На тај начин превредновање ставова главног јунака, означено белом бојом снега, долази до свог тријумфа спознајом праве љубави, када Гуров примећује да је сасвим оседео.

У новели *Гусев* (Гусев) небо садржи у себи сличне елементе колорита, као и море у *Дами са псетанцетом*. Када се ајкула приближава Гусевљевој мртвом телу:

А горе у то време, на тој страни, где залази сунце, скупљају се облаци (...). Иза облака излази широки зелени зрак који се простире до саме средине неба; убрзо поред њега лежу љубичасти, поред њега златни, а затим рози... Небо постаје нежно-љубичасто. Гледајући на ово величанствено, очаравајуће небо, океан се у почетку мршти, али убрзо сам добија боје нежне, радосне, страсне, какве на људском језику тешко можемо да искажемо (Чехов, 1977, VII: 338).

У обе новеле примећујемо две опште боје: златну и љубичасту. Веома важну улогу овде игра то што су у ове боје обојени такви детаљи простора, као море и небо. Ваздушна стихија неба је недоступна, непојмљива и величанствена. Море, као стихија воде, јесте симбол вечне променљивости и у исто време постојаности; извор и начело живота, а такође и смрти. Како небо, тако и море у наведеним епизодама код Чехова су у складу са метафизичком сфером људског разума, којем као загонетка остају како живот, тако и смрт, а такође и љубав. У позадини таквих догађаја, као смрт или рађање великог осећања ове боје добијају сакрално-смисаони садржај.

Ј. Домански, говорећи о сфери простора у новели "Гусев", разматра следеће поређење:

У *Гусеву* небо-‘горе’ и море-‘доле’ нису просто супростављени једно другом, већ се налазе у стању сталне борбе. Небо, притом, може бити схваћено као космос (‘мир и тишина’), а море као хаос (‘доле је тама и неред’). (...). Борба ‘горњег’ и ‘доњег’ у *Гусеву* се одвија са променљивим успехом – море се те сили, те под утицајем ‘горњег’ задобија боју неба и успокојава се (Доманский, 2001: 86).

4.3. Симболичко значење детаља колорита

У новели *Непријатељи* црвени полумесец постаје симбол трагичне безизлазности и отуђености: „... а над брдом је непомично стајао велики полумесец, црвен, мало прекривен маглом и окружен малим облачићима, који, чинило се, да

су га осматрали са свих страна и чували га, да не оде” (Чехов, 1976, VI: 37). Допуњава се осећај безизлазности и другим описима природе: „Куда год погледаш, свуда се природа представља као тамна, безгранично дубока и хладна јама, из које не могу изаћи ни Кирилов, ни Абогин, ни црвени полумесец” (Чехов, 1976, VI: 37). Ствара се слика свепрождируће таме. Овај детаљ колорита код Чехова је испуњен посебним смисаоним значењем. Када се Кирилов посвађао са Абогиним и враћао се кући, „било је тамно, много тамније, него пре сат времена” Безизлазност и мрачни догађаји у новели су се још више појачали. Разјарени Абогин жури да се освети жени: „Кочија са црвеним ватрама закуцала је по путу и прстигла доктора” (Чехов, 1976, VI: 43). Црвене ватре одражавају Абогинов гнев, чији интензитет наглашавају глаголи „закуцала” и „прстигла”.

У новели *Вереница* те ноћи када Нађу муче страхови и њена душа се налази у конфузији, „магла, бела, густа, тихо припливава ка јорговану, хоће да га заслони” (Чехов, 1977, X: 206). Нађа схвата да не гаји никаква осећања према Андреју Андрејичу.

У новели *Несрећа* пре Илинове изјаве љубави Софији Петровној: „Над шумским путем згуснули су се бели, ваздушасте облаци; испод њих су понегде провиривали јарко-плави комадићи неба. Облаци су стајали непомично, као да су се закачили за врхове високих, старих борова” (Чехов, 1976, V: 247). Страст будуће љубавне романсе паралише разум („облаци су стајали непомично”), који за сад покушава да се огласи, слично томе као што су „понегде провиривали јарко-плави комадићи неба”. Осећај дисхармоније уноси опис „беле велике шестокуполне цркве са зарђалим кровом...” (Чехов, 1976, V: 247). (У новели *На реци* [На реке]) црква је обично „бела са зеленим кровом”, у *Сељацима* „црква сија”, или опет често сија крст на цркви). На тај начин, може се рећи да бела боја управо природних појава (магле, облака) постаје симбол неке нејасности, бесперспективности или замршености љубавних односа.

Црвена звезда у гомили вертепа, која се појављује на крају новеле *На путу*, симболише животна стремљења Љихарева. Звезда је обично жуте или сребрене боје, а овде је она црвена, што указује на свеобухватну, страсну занесеност јунака сваком новом идејом на његовом животном путу. „Неки човек, са тупим, циганским

лицем, са зачуђеним очима, стајао је насред собе у бари од истопљеног снега и држао на штапу велику црвену звезду” (Чехов, 1976, V: 475). И овај човек такође се доживљава као оличење самог Љихарева, који на крају крајева је остао без ичега, „стојећи усред баре” заједно са својим занесењачким идејама.

Црвена и златна боје јесени у новели *Мој живот* симболишу крај везе Маше и Мисаила, који је достигао своју зрелост. „За плотом јарко се црвенела јаребица, и дрвеће около, где год да погледаш, све је било златно или црвено” (Чехов, 1977, IX: 260). Као што у јесен све сазрева, завршава свој годишњи циклус, тако и Машина љубав, или тачније речено, занесеност Мисаилом, дошла је до свог логичког завршетка. Даље у тексту Мисаил сам признаје: „Мени није било жао Дубечне, мени је било жао своје љубави, за коју је, очигледно, такође већ наступила њена јесен” (Чехов, 1977, IX: 261).

Интересантан је назив новеле *Роза чарапа* (Розовый чулок), у којем аутор описује тип жене која јесте апсолутни антипод, такозваној „плавој чарапи” (ученој жени). На тај начин писац ствара своју слику, своју ознаку, створивши својеврсан симбол.

4.4. Јунаков доживљај боје

У новели *Страх* приповедач који машта о туђој жени: „Посматрао сам громадни, пурпурни месец, који је излазио, и замишљао сам високу, згодну плавушу, белог лица, (...), и не знам зашто ми је било весело да мислим да она не воли свога мужа” (Чехов, 1977, VIII: 134). Пурпурна боја оличава овде страсне емоције јунака новеле и постаје симбол његове страсти.

Доктор Королјова (*Случај из праксе*) пурпурне прозоре фабричке зграде доживљава као „чудовиште са пурпурним очима”: „Њему се чинило да га је овим пурпурним очима посматрао сам ђаво, та непозната сила, која је створила однос

између силних и слабих, ову грубу грешку, која се сада исправити не може” (Чехов, 1977, X: 82).

Када се Никитин (*Професор књижевности*) враћао из шетње са Мањусјом „сунце се сакривало иза гробља, и половина неба је била пурпурна од заласка” (Чехов, 1977, VIII: 312). На овом месту новеле ми можемо тумачити пурпурну боју као оличење Никитинових осећања према Мањусји, јер место наведеног детаља у новели је у складу са описом његових осећања. У следећој реченици се каже „како је он страшно воли”.

Интересантна је варијација појаве беле боје у новели *Двобој*. Лајевски, којем се не свиђа бели врат Надежде Фјодоровне, објашњава себи ово тиме што је престао да је воли. Он још ништа не зна о њеној превари. Затим ми сазнајемо да је Надежда Фјодоровна варала Лајевског, да је она уопште оптерећена жељом да воли и да се свиди. У купаоници њена куварица Олга „са гађењем гледа на њено бело тело” (Чехов, 1977, VII: 380), јер себе сматра „бољом и вишом” у односу на Надежду Фјодоровну. У наведеним епизодама примећујемо да управо бела боја јесте повезана са осећањем гађења, неприхватања, иако традиционо је прихваћено да бела боја симболише чистоту. Међутим, управо због тога што Надежда Фјодоровна не поседује ни чисте помисли, ни чедно понашање, бела боја њеног тела изазива непријатан утисак, као нешто што није у хармонији са њеном унутрашњом суштином.

Треба рећи и како Надежда Фјодоровна доживљава белу боју. Када је угледала људе у белом на иностраном пароброду, то у њој изазива „безразложну радост”, „Добила је жељу да плеше и да прича на француском” (Чехов, 1977, VII: 379). Међутим, када следећи пут види људе у белом, онда се заједно са „узбуђујућом радошћу” неочекивано појављује сазнање: „И нешто у самој дубини душе нејасно и глуво јој је шаптало да је она ситна, вулгарна, одвратна, ништавна жена...” (Чехов, 1977, VII: 382). Видимо да бела боја провоцира осећање неприхватања, гађења и на крају крајева и саму јунакињу доводи до свести о својој ништавности.

У причи *Апотекарска жена* (Аптекарска) црвена боја месеца који је „збуњен”, одражава апотекаркино стање. Она пати у самоћи, али ту се неочекивано

појављују ноћне муштерије мушкарци, у чијем присуству је она прво збуњена, а затим јој постаје весело. Црвена боја представља нерезализоване страсне жеље младе жене, које не може да оствари са мужем.

У новели *Сусрет* међу описима „црне шуме”, „потамнелих кућа”, „тамне цркве”, „слаба црвена светлост”, која нежно светлуца на њеном крсту, доживљава се као знак светлуцајуће наде, „слабе”, али примамљиве („нежно светлуца”).

У новели *Несрећа* Софија Петровна се налази у хистеричном стању, после тога како јој је Иљин изјавио љубав, на што нам указује њено емоционално стање те вечери када је имала госте: „Смешни су јој били гости, грубе Иљинове шале, шнала на његовој кравати. Шнала је била у облику црвене змијице са дијамантским окицама; тако јој се смешном чинила та змијица да је она била спремна да је изљуби” (Чехов, 1976, V: 256). Црвена боја змијице може указивати на страст, која се рађа, о којој Софија Петровна чак није ни помишљала („никада није видела”), међутим страст је представљена у облику змије, тј. садржи у себи лукавство, искушење, отровни ујед. И поред тога она је привлачна (дијамантске окице „сијају”).

Пре него што је Рјабовски изјавио љубав Олги Ивановној (*Ветропирка*) она примећује необичну боју Волге: „Тиркизна боја воде, какву она раније никада није видела, небо, обале, црне сенке и нехотична радост...” (Чехов, 1977, VIII: 15). Мада је ово било ноћу, Олга Ивановна, обузета новим, усхићеним осећањем, доживљава природу кроз призму овог осећања и она јој се чини лепшом него обично. Касније, када наступи разочарање и исчезне лепота ранијих осећања, онда ће и Волга изгледати другачије: „А Волга је већ била без сјаја, мутна, мат, хладног изгледа” (Чехов, 1977, VIII: 17).

Као што смо могли видети из наведених примера, једна иста боја у Чеховљевим новелама може имати различит смисаони садржај. Црвена боја, на пример, може наговештавати надолазећу несрећу, бити позадина љубавне страсти, као што може пратити и гнев и јарост. Бела може означавати светлу љубав, а у исто време обојити неразјашњене и бесперспективне ситуације. За Чехова је карактеристично то што детаљи колорита у његовим делима често врше

симболичку улогу и носе у себи подтекстни смисао, појављујући се ненаметљиво у кључним моментима приповедања.

ЗАКЉУЧАК

У докторској дисертацији под називом *Уметнички детаљ у новелама Антона Павловича Чехова* дали смо, на основу постојећих истраживања у науци о књижевности, дефиницију уметничког детаља, одредили његове врсте и суштинске специфичности у новелама А. П. Чехова из периода од краја осамдесетих година до 1903. године. Решавање проблема дефинисања уметничког детаља почели смо разматрањем уметничке слике, што је резултирало закључком да детаљ јесте најважније средство приликом њеног стварања. Један од задатака нашег истраживања био је показивање особености уметничког детаља А. П. Чехова, разматрање средстава која је он користио приликом стварања неке уметничке слике, такође, показивање типова детаља, полазећи од тога каква је њихова идејно-смисаона улога у уметничкој слици. Расправљајући о проблему разграничавања детаља и подробности, дошли смо до закључка да су подробности код Чехова веома сажете и језгровите, оне само допуњују уметничку слику, за разлику од детаља, који јесте њена суштина и смисаоно језгро.

Анализа уметничког детаља, исто као и процес његовог формирања, не ограничава се чврстим оквирима, те је зато немогуће створити јединствену типологију уметничких детаља. Детаљ А. П. Чехова има многа значења и често носи у себи неколико смислова, што даје могућност различитих тумачења у зависности од контекста и од постављеног задатка истраживања. Будући да је реч о „специфичном средству уопштавања” (Р. Цивин), уметнички детаљ садржи у себи могућност тумачења више идејно-садржинских смислова. У нашем раду сматрали смо потребним да разграничимо уметничке детаље које стварају слике у предметној сфери (портретни, психолошки, фигуративни, ситуациони, детаљ-наговештај, пејзажни детаљ) и детаље који стварају слике у сфери сензорно-осећајног доживљаја света (аудитивни, олфакторни и детаљ колорита). Свакој врсти детаља посвећено је посебно поглавље, у којем смо издвојили подтипове разматраног детаља, јер смо се приликом анализе пишчевих дела суочили са

проблемом његовог нијансирања, тј. оваплоћивања у тексту, узимајући у обзир његове разноврсне аспекте и функције. Граница између подтипова детаља понекад бива веома танка, што је и представљало главну сложеност приликом овог истраживања. Тако, на пример, портретни детаљ може бити чисто описни, може бити разматран у контексту задате ситуације, може носити оцену аутора или јунака (аксиолошки портретни детаљ), а може се реализовати у тексту на принципу стилске фигуре (метонимијски портретни детаљ).

Разноврсност подела смо извршили и приликом анализе психолошких детаља (различите реакције јунака у складу са њиховим физичким стањем или датом ситуацијом). Може се рећи да су се психолошки детаљи манифестовали у анализираним делима као најразноврснији, што говори о посебној пажњи писца према осећајној и духовној природи човека, а читаоцу даје могућност да проникне у сложеност људске психе. Психолошки опис (дескрипција) јунака може бити разматран и у конкретној задатој ситуацији, и у реакцији јунака на спољашње дражи, и у стању физичке немоћи. На тај начин, мењајући услове оваплоћења детаља у тексту, писац нам га приказује са разних страна.

У фигуративним детаљима можемо пратити специфику пишчевог ауторског стила. Чеховљев метафорички детаљ танко је уткан у платно уметничког текста и свој значај разоткрива постепено, фрагментарно се појављујући у процесу приповедања. Тек после ишчитавања новеле можемо схватити његову ширину и усвојити његов првобитни смисао. Дати детаљ одликује се високом поетичношћу, те га писац користи за дочаравање посебних емоционалних стања јунака (предосећај смрти у *Архијереју*, нов поглед јунакиње на властите поступке у *Ветропирки* и сл.). Ово се може рећи и о симболичким детаљима, с тим што Чеховљеве симболичке детаље карактерише својеврсна неутралност. Код Чехова симболи могу бити обични предмети (кишобран, врба, виолина итд.), у чему се показује оригиналност пишчевог стила. Дубоки идејни смисао таквих ауторских симбола открива се током радње дела, када обичне свакодневне ситуације и појаве добијају високи степен филозофских уопштавања.

Као посебан тип издвојили смо детаље-поређења, помоћу којих писац остварује живописност ситуације, карактера или спољашњости јунака. Ови детаљи

су такође карактеристична пишчева црта, који, погађајући смисао појава различитих по својој природи, стварају својеврсну и непоновљиву слику.

Ситуациони детаљи показују се као најилустративнији пример контраховања информације. Сажимајући у себи информацију, они се јављају као покретачи и ослонци сижеја приповедања, што представља висок уметнички квалитет А. П. Чехова: велики временски период с његовим догађајима, карактеристика ситуације, животна прича јунака смештена је у ситуационом детаљу, чији текстуални обим не заузима више од две-три реченице.

Детаљ-наговештај садржи у себи алегоријски смисао будућих догађаја и захтева од читаоца пажљиво ишчитавање текста, јер, појављујући се обично на почетку приповедања као „случајни”, „непотребни” (А. Чудаков) детаљ, он разоткрива свој пуни смисао у потоњем опису неког догађаја.

Помоћу пејзажних детаља аутор остварује у тексту различите стваралачке задатке. Они често имају улогу учесника радње, такође постају неодвојиви елемент приликом описа емоционалног стања јунака. Пејзаж као нерукотворена творевина у неким делима јавља се као ћутљиви Демијург, говорећи о сакралним законима овога света.

Током доживљаја спољашњег света помоћу чула, о чему се говори у поглављу о сензорној сликовитости, одвијају се сложене закономерности психолошког карактера. У овом поглављу ми смо нашу пажњу посветили детаљима колорита, који спадају у јунаков визуални доживљај света, аудитивним детаљима и одоративним детаљима, који су неодвојива компонента пишчеве поетике и, са тачке гледишта чулне спознаје света, представљају велики интерес за истраживача. Углавном наведени детаљи су посвећени перихорези јунакових проживљених осећаја, што резултира формирањем новог схватања стварности, а с друге стране, помаже читаоцу у поимању дубоког смисла онога што се дешава.

Апстракција осећаја у Чеховљевим делима добија високу естетску функцију. Звук, мирис или боја, појављујући се често у позадини приказиваних појава, активирају читаочев доживљај. Надограђујући се на уметничку реалност, сензорни детаљи су својеврсни подтекст. Дошли смо до закључка да је аудитивни детаљ најјаче изражајно средство, које писац користи за дочаравање емоционално-

душевног стања јунака. Звуци природе, оштри звуци свакодневице „озвучавају” необухватну палету психолошких стања, приказујући читаоцу све њихове танчине и нијансе, што можемо видети у таквим новелама као *На путу* (бурна мећава као да „прича” животну историју Љихарева), *Вештица*, *У јарузи*, *Двобој* и др. Детаљ колорита, за разлику од аудитивног детаља, јесте суздржанији по свом експресивном потенцијалу. Често има улогу знака у делима, као потез кичице сликара, „боји” неку појаву.

Одоративни детаљ је такође својеврсни металогос, који допуњује спектар емоционалних доживљаја јунака, а описиваној ситуацији даје метафорички карактер.

Тајна чеховљевског детаља састоји се, по нашем мишљењу, у на тренутак необичном, оригиналном самоодносу његовог плана израза са планом садржаја. Пишчево умеће изражава се у проницању у суштину приказане слике и при том коришћењу минималне количине језичких средстава. Језичке јединице су одабране на тај начин да реципијент током сложеног интелектуалног процеса добија дубоку представу о уметничкој слици, оваплоћеној у пишчевом свету. Сметеност јунака, недефинисаност његових осећања Чехов дочарава добро нам познатим предметом. На пример, осећај безизлазне усамљености, који притиска Ану Акимовну (*Женско царство*) приказује предметни детаљ „тамни угао”. Емоционално стање, скривени унутрашњи процеси манифестују се помоћу спољашњих појава (стање понижене и безнадежно заљубљене жене показује се у њеној клечећој пози заједно са испруженом руком према уснама вољеног). Клечање садржи информацију о понижењу јунакиње, а испружена рука осликава њену молбу. На тај начин, на нивоу плана изражаја контрахују се велике количине информација, које упућују на обимни контекст садржан у ауторској уметничкој стварности. Управо овај саоднос и рађа суштински неопходни смисао који је фундаменталан за одређену слику. Денотативно значење речи, која назива или описује предмет, шири и компликује своју семантику у текстуалном пространству дела. На пример, звучни детаљ, као певање тенора из новеле *Снаше*: „... тенор је наставио да пева тако високим гласом, да су сви нехотице подигли свој поглед, као да глас својом висином допире до самог неба” (Чехов, 1977, VII: 344 – 345). Конотативна компонента већ се садржи унутар

денотативног значења (карактеристика тенора „високи“) и на тај начин описује у наведеном фрагменту новеле недостижност маште јунакиња. Забележена је одговарајућа паралела између обичне ситуације (певање песме) и осећања јунакиња новеле. Конотативне компоненте, које описују звук тенора, искориштене су за стварање одређене уметничке слике: машта жена за слободом, која је недостижна („као да глас својом висином допире до самог неба“). Управо у овоме, по нашем мишљењу, јесте суштина грађења чеховског детаља: предмет реалног света са својим карактеристикама у уметничком свету писца се преображава, добијајући нове, шире особине и функције, као што је показано у наведеном примеру.

Проучавање особина, функција и начина стварања уметничког детаља јесте неодвојиви ступањ у процесу анализе уметничког дела, поимања његовог унутарњег света. Анализа поетике Чеховљевог детаља доводи до закључка да уметнички детаљ у пищевим новелама јесте један од најважнијих инструмената током стварања уметничке слике, један од најзначајнијих начина уметничке изражајности, који често добија својства симбола, метафоре, поређења или персонификације стапајући се са њима у својој главној изражајној функцији. Формирајући разноликост идеја и богатство смислова, детаљ изражава ауторско поимање света и разоткрива његову стваралачку индивидуалност. Посебну пажњу привлачи процес помоћу којег реално граничи са поетским. Предмети, ситуације или појаве добијају префињени конотативни поетски карактер, високи уметнички смисао. Прецизно наглашени детаљи, из физичког реалног света или духовне сфере унутарњег човековог света, у Чеховљевим новелама стварају утисак живих процеса, у којима је представљен ток људских карактера, осећања, вечних питања постојања. Зато проучавање форми уметничке детаљизације јесте веома важан проблем приликом проучавања поетике писца. Закључци, до којих смо дошли у овом раду, могу користити у даљем проучавању списатељског умећа не само Чехова, већ и других књижевника.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЕ

I Примарна литература

1. Чехов, А. П. (1974). *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Письма в двенадцати томах. Том первый. Письма (1875 – 1886)*. Москва: Издательство «Наука».
2. Чехов, А. П. (1976). *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Том четвертый (1885 – 1886)*. Москва: Издательство «Наука».
3. Чехов, А. П. (1976). *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Том пятый (1886)*. Москва: Издательство «Наука».
4. Чехов, А. П. (1976). *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Том шестой (1887)*. Москва: Издательство «Наука».
5. Чехов, А. П. (1977). *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Том седьмой (1888 – 1891)*. Москва: Издательство «Наука».
6. Чехов, А. П. (1977). *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Том восьмой (1892 – 1894)*. Москва: Издательство «Наука».
7. Чехов, А. П. (1977). *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Том девятый (1894 – 1897)*. Москва: Издательство «Наука».
8. Чехов, А. П. (1977). *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Том десятый (1898 – 1903)*. Москва: Издательство «Наука».

II Секундарна литература

9. Балданов, С. Ж. (1987). *Художественная деталь в бурятской прозе: литературная критика*. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство.
10. Балухатый, С.Д. (1920). *Вопросы поэтики*. Ленинград: Издательство Ленинградского университета.
11. Бахтин, М. М. (1994). *Проблемы творчества Достоевского*. Киев: Next.
12. Битов, А. – Чудаков, А. – Рейнфилд, Д. & Клех, И. (2004). *Четырежды Чехов*. Москва: Emergency Exit.
13. Белкин, А. (1973). *Читая Достоевского и Чехова. Статьи и разборы*. Москва: Художественная литература.
14. Белый, А. (2002). Чехов. У: Сухих, И. Н. (ред./сост.) (2002). *Pro et contra*. Санкт-Петербург: РХГИ.
15. Бердников, Г. П. (1974). *Чехов*. Москва: Молодая гвардия.
16. Блатова, С. М. (2010). *Поэтика художественной детали в жанровой структуре рассказа (на материале современной казахстанской прозы): автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Алматы*.
17. Гинзбург, Л. Я. (1971). *О психологической прозе*. Ленинград: Советский писатель.
18. Громов, Л. П. (1958). *Реализм А. П. Чехова второй половины 80-х годов*. Ростов-на-Дону: Ростовское книжное издательство.
19. Дерман, А. Б. (1929). *Творческий портрет Чехова*. Москва: Мир.
20. Добин, Е. С. (1981). *Сюжет и действительность. Искусство детали*. Ленинград: Советский писатель.
21. Доманский, Ю. В. (2001). *Смыслообразующая роль архитетических значений в литературном тексте. Пособие по спецкурсу*. Тверь: Тверской государственный университет.
22. Есин, А. Б. (1999). *Принципы и приёмы анализа литературного произведения*. Москва: Флинта, Наука.
23. Есин, А. Б. (2004). Психологизм. У: Чернец, Л. В. (ред.) (2004). *Введение в литературоведение*. Москва: Высшая школа.

24. Закирова, Л. Р. (2007). *Художественная деталь в прозе Ф. Амирхана (разновидности, функции, эволюция): автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Набережные Челны.*
25. Замятин, Е. И. (1955). *Лица*. Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова.
26. Захаров, И. (ред.) (2005). *Чехов в воспоминаниях современников/Короленко В.Г.* Москва: Захаров.
27. Катаев, В. Б. (1979). *Проза Чехова: проблема интерпретации*. Москва: Издательство МГУ.
28. Киселева, Л. В. (1985). *Вопросы теории речевого воздействия*. Ленинград: Издательство ЛГУ.
29. Константиновић, З. (1969). *Феноменолошки приступ књижевном делу*. Београд: Просвета.
30. Кочетова, В. Г. (2002). *Художественная деталь в творчестве И. А. Гончарова: типы, функция, эволюция: автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук.* Москва.
31. Кухаренко, В. А. (1988). *Интерпретация текста: Учебное пособие для студентов*. Москва: Просвещение.
32. Лазарева, Т. И. (2014). *Художественная деталь в романах С. П. Данилова: типы и функции: автореферат диссертации на соискании ученой степени кандидата филологических наук*. Якутск.
33. Лакшин, В. Я. (1975). *Толстой и Чехов*. Москва: Советский писатель.
34. Левитан, Л. С., Цилевич, Л. М. (1990). *Сюжет в художественной системе литературного произведения*. Рига: Зинатне.
35. Лосев, А. Ф. (1995). *Проблема символа и реалистическое искусство*. Москва: Искусство.
36. Лотман, Ю. М. (1975). Декабрист в повседневной жизни (бытовое поведение как историко-психологическая характеристика. У: Базанов, В. Г., Вацууро, В. Э. (ред.) (1975). *Литературное наследие декабристов*. Ленинград: Наука. 25-74.
37. Лотман, Ю. М. (1992). Символ в системе культуры. У: Лотман, Ю. М. (ред.) (1992). *Избранные статьи: В 3 т.* Таллин: Александр.

38. Лотман, Ю. М. (1996). *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*. Москва: Языки русской культуры.
39. Ляпина, Л. Е. (2014). *Сенсорная поэтика в русской литературе XIX века*. Саарбрюкен: Palmarium Academic Publishing.
40. Мартыанова, С. А. (2004). Поведение персонажа. У: Чернец, Л. В. (ред.) (2004). *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. Учебное пособие*. Москва: Высшая школа.
41. Мейлах, Б. С. (ред.) (1955 – 1956). *Русские писатели о литературном труде: XVIII – XX вв. Антология в 4-х томах. Том 3*. Ленинград: Советский писатель.
42. Минералова, И. Г. (1985). *Проза Чехова и проблема реалистического символа. Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Специальность 10.01.01. – русская литература*. Москва.
43. Мирский, Д. П. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года, Т.2, Глава 9. Чехов. Преузето са <http://www.cdodd.ru/bibl/lit/litbk/> 25.10.2017.
44. Набоков, В. (1999). *Лекции по русской литературе*. Москва: Издательство Независимая газета.
45. Никольский, В. А. (1973). *Природа и человек в русской литературе XIX вв. (50-60-е гг.)*. Калинин: Калининский государственный университет.
46. Овсяннико-Куликовский, Д. Н. (2002). Этюды о творчестве А. П. Чехова. У: Сухих, И. Н. (ред./сост.) (2002). *Pro et contra*. Санкт-Петербург: РХГИ.
47. Паперный, З. С. (1976). *Записные книжки Чехова*. Москва: Советский писатель.
48. Полоцкая, Э. А. (1979). *А. П. Чехов. Движение художественной мысли*. Москва: Советский писатель.
49. Пospelов, Г. Н. (ред.) (1988). *Введение в литературоведение*. Москва: Высшая школа.
50. Пospelов, Г. Н. – Державина, О. Ф. & Машинский, С.И. (1969). *Мастерство русских классиков*. Москва: Советский писатель.
51. Роскин, А. И. (1959). *А. П. Чехов. Статьи и очерки*. Москва: Государственное издательство художественной литературы.
52. Секачева С. Б. (2007). *Синестезия как средство поэтики в прозе А. П. Чехова*. Таганрог.

53. Скиба, В. А., Чернец Л. В. (2004). *Художественный образ*. У: Чернец, Л. В. (ред.) (2004) *Введение в литературоведение*. Москва: Высшая школа.
54. Stowell, H. P. (1980). *Literary impressionism, James and Chekhov*. Перев. Николукин, А. Н. У: Николукин, А. Н. (ред) (1085). *Новые зарубежные исследования творчества А. П. Чехова: сборник обзоров*. Москва: Институт научной информации по общественным наукам. 132 – 155.
55. Томашевский, Б. В. (1996). *Теория литературы. Поэтика*. Москва: Аспект – Пресс.
56. Трофимова, П. В. (2009). *Своеобразие художественной детали в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон»: автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук*. Москва.
57. Тюпа, В. И. (2004). *Эстетическое и художественное*. У: Чернец, Л. В. (ред.) (2004). *Введение в литературоведение*. Москва: Высшая школа.
58. Фарыно, Е. (2004). *Введение в литературоведение*. Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена.
59. Фейдер, В. (сост.) (1928). *А. П.Чехов. Литературный быт и творчество по мемуарным материалам*. Ленинград: Academia
60. Хализев, В. Е. (1999). *Теория литературы*. Москва: Высшая школа.
61. Химич, В. В. (2004). *О художественной системе А. П. Чехова. Филологический класс*, 12, 32 – 37.
62. Цилевич, Л. М. (1994). *Стиль чеховского рассказа*, Даугавпилс: Издательство: Saule.
63. Чернец, Л. В. (ред) (2004). *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. Учебное пособие*. Москва: Высшая школа.
64. Чудаков, А. П. (1971). *Поэтика Чехова*. Москва: Наука.
65. Чудаков, А. П. (1986). *Мир Чехова: Возникновение и утверждение*. Москва: Советский писатель.
66. Чуковский, К. И. (2008). *О Чехове*. Москва: «Русский путь».
67. Шкловский, В. Б. (1983). *О теории прозы*. Москва: Советский писатель.
68. Щеглов, М. (1987). *Любите людей. Статьи. Дневники. Письма*. Москва: Советский писатель.

69. Щербёнок, А. В. (2005). *Деконструкция и классическая русская литература*. Москва: НЛО.
70. Щирова, И. А. (2003). *Психологический подтекст: деталь и образ: монография*. СПб.: Издательство филологического факультета СПбГУ.
71. Эгейс, И. Р. (1953). *Музыка в жизни и творчестве Чехова*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
72. Эйхенбаум, Б. М. (1969). О Чехове. У: Ямпольский, И. (ред.) (1969). О прозе. Ленинград: Художественная литература. 357 – 370.
73. Якобсон П. М. (1971). Психология и художественное восприятие. У: Мейлах, Б. С. (ред.) (1971). *Художественное восприятие*. Ленинград: Наука.