

Mgr Artur Sadecki

UMCS Lublin

e-mail: artur.sadecki@poczta.umcs.lublin.pl

История трех предложений. Внутренние изменения в прозе Антона Чехова¹

Анализ творчества каждого прозаика, поэта или драматурга позволяет назвать главные идеи, черты стиля, жанровые особенности и т.п., характерные для творца, а также (если писатель оставил богатое наследие) проследить внутреннюю эволюцию его мысли, эстетического вкуса и идеологии. Исследователи прозы Антона Чехова имеют возможность познакомиться и проанализировать свыше шестиста произведений, которые показывают путь: от молодого юмориста до мирового классика. О внутренних изменениях в творчестве автора *Дамы с собачкой* написано много. Лучший пример – *Поэтика Чехова* Александра Чудакова, в которой ведется подробный анализ изменений в области повествования². В данной статье наш интерес вызывают изменения в области конкретных мотивов, основанных на когнитивных процессах мышления, т.е. как писатель использует когнитивные механизмы с целью развития своего художественного мира. Для определения этих механизмов мы приведем три символические предложения («Верь после этого жалким физиономиям этих хамелеонов!»³, «Весна, где ты?» [т. 2,

¹ Druk publikacji został sfinansowany przez Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie w ramach grantu Wydziału Humanistycznego (Публикация статьи осуществляется при поддержке Университета Марии Кюри-Склодовской в Люблине в рамках гранта гуманитарного факультета).

² Автор выделяет три периода – ранний, когда рассказчик принимает активное участие в развитии истории (прежде всего комментируя события), второй – попытки объективизации повествования, и зрелый период – в котором голос персонажа и рассказчика часто сплавляются воедино, см. А.П. Чудаков, *Поэтика Чехова*, Москва 1971, с. 14–29 и др.

³ А.П. Чехов, *Двое в одном*, [в:] *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах*, Москва 1974–1982, т. 2, с. 11. В дальнейшем цитаты из литературных произведений даются по этому же изданию, с указанием в скобках номера тома и страницы – А. С.

с. 241], «На сто немцев приходится девяносто девять идиотов и один гений» [т. 1, с. 245]) и некоторые их варианты, иллюстрирующие более широкий контекст.

1. «Верь после этого жалким физиономиям этих хамелеонов!»

Начиная наш анализ, стоит, прежде всего, обратить внимание на первый этап творчества Чехова. По количеству произведений – это самый богатый период, который, вдобавок, занимает меньше времени (примерно 6–7 лет), чем зрелое творчество⁴. Что, кроме энтузиазма и крепкого здоровья, помогло молодому автору в его успешной деятельности? Мы хотим обратить внимание на один из основных механизмов мышления – концептуальную метафору.

В своей знаменитой книге *Метафоры, которыми мы живем* Джордж Лакофф и Марк Джонсон описывают связь языка и умственных процессов. Ученые доказывают, что языковые конструкции, которые в литературной речи считаются тропами (метафора, сравнение), являются лишь внешним проявлением более глубоких ментальных процессов⁵. Термином, объединяющим эти процессы, является концептуальная метафора: «суть метафоры [...] заключается в понимании и переживании сущности одного вида через сущность другого вида; в последующих публикациях эти „сущности“ получили названия *сфера-источник* (*source domain*) и *сфера-мишень* (*target domain*)»⁶. Поскольку такая метафора соединяет концепты, которые, в свою очередь, являются совокупностью знаний в определенной области, она содержит большой потенциал – многочисленные аспекты одного и того же концепта могут принимать свои (на первый взгляд разные) языковые репрезентации. В итоге – ряд традиционных языковых тропов, которые по внешним признакам отличаются друг от друга, часто представляет одну и ту же мысль. Тезис ученых, несмотря на его довольно полемический характер, может помочь в литературоведческом анализе, так как дает возможность найти общий знаменатель разных, казалось бы, мотивов.

У Чехова одним из ярких примеров концептуальной метафоры можно назвать следующую: ЧЕЛОВЕК – ЭТО ХАМЕЛЕОН. Автор нашел сходство между животным, которое меняет окраску тела в зависимости от обстановки, окружения (это сфера-источник) и человеческим характером, который

⁴ Исследователи обращают внимание на 1886 год, в котором писатель начинает считать литературу своим призванием, см. R. Śliwowski, *Antoni Czechow*, Warszawa 1986, с. 75–76.

⁵ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, перев. с англ. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988, с. 28, см. также: P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, перев. с англ. A. Skucińska, Kraków 2006, с. 149 и дальше.

⁶ Т.Г. Скребцова, *Когнитивная лингвистика: Курс лекций*, Санкт-Петербург 2011, с. 35.

способен к резким изменениям, опять же, в зависимости от внешней ситуации (сфера-мишень). Чехов начинает с того, что непосредственно называет эту черту в цитированном фрагменте рассказа *Двое в одном* (1883)⁷. О том, что этот «хамелеон» не является лишь отдельным тропом, свидетельствует множество похожих мотивов в других произведениях. Надо подчеркнуть, что автор избегает прямых повторов – благодаря тому, что концептуальная метафора связывает динамические, многогранные единицы мышления, перед ним возможность выбора одного из многочисленных аспектов одной и той же мысли. На таком механизме Чехов опирает свою огромную литературную продуктивность – творит оригинальные сюжеты, изменяя аспекты одного явления и сохраняя главную мысль.

Примеры использования данной метафоры можно заметить на протяжении всего творческого пути писателя. Произведение *Двое в одном*, с которого мы начали наши размышления, представляет хамелеона с точки зрения окружающей среды – т.е. начальника (стрессовая ситуация – главная причина изменений поведения человека, как и животного). Но уже в *Хамелеоне* (1884) сам хамелеон – полицейский надзиратель Очумелов – является центром внимания. Известный мотив переодевания («Сними-ка, Елдырин, с меня пальто... Ужас как жарко!» [т. 4, с. 53] и «Надень-ка, брат Елдырин, на меня пальто... Что-то ветром подуло...» [т. 4, с. 54]) в качестве ответа на изменяющуюся ситуацию (с одной стороны – страх перед генералом, с другой – условия для проявления собственного деспотизма в толпе маленьких людей) является идеальной копией инстинкта животного и его физических последствий в человеческом мире. Следующий вариант – это ложное суждение о ситуации. В рассказе *Толстый и тонкий* (1883) «хамелеон» меняет окраску, хотя нет такой надобности. Двое старых знакомых встречаются друг друга после долгой разлуки и радостно разговаривают до тех пор, пока толстый не называет свою общественную степень. И что же происходит:

Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры. Сам он съелся, сгорбился, сузился... [т. 2, с. 251]

Здесь вскрывается его «животный» инстинкт, который не позволяет герою распознать правильных условий коммуникации, другого культурного контекста и приводит его к примитивной реакции на первый тревожный

⁷ В этом произведении начальник замечает двойной образ жизни его подчиненного, который ведет себя деспотически среди равных себе и трусливо склоняет голову перед начальством.

сигнал (социальное неравенство). Еще иначе Чехов смотрит на проблему «хамелеонов» в *Маске* (1884) – как ящерицы, так и человеческие «хамелеоны», бывают разной породы. Раньше писатель говорил о мелких чиновниках, здесь – высшая интеллигенция города. Она правильно реагирует (пытаясь удалить злоумышленника), когда пьяный человек в маске начинает мешать участникам большого мероприятия. Героизм интеллигенции моментально куда-то исчезает, когда человеком в маске оказывается локальный богач – все в ужасе оставляют его в покое. Другие произведения данного периода, чаще всего, представляют именно тот же мотив изменения «породы» героев. Хамелеонами становятся врачи (*Драматург*, 1886), сотрудники журналов (*Тряпка*, 1885), судьи (*О драме*, 1884) и т.д.

В период зрелого творчества Чехова метафора ХАМЕЛЕОНА развивается в сопровождении других мотивов и почти никогда не становится центральным элементом произведений. С одним исключением – это рассказ *Душечка* (1899). В нем главная героиня, «хамелеон»-Оленька, уже не боится окружения (как вышеупомянутые персонажи), но «меняет окраску» из-за любви, чтобы больше нравиться мужчинам. Одинокая героиня ничем не интересуется, жить начинает после встречи с суженым. Изменения касаются ее языка (у нее четыре любимых человека: актер, чиновник, ветеринар и его сын, к которому Оленька питает материнские чувства – в итоге, появляется лексика, связанная с театром, позже – с торговлей, ветеринарией и учебой в школе) и целого круга знаний. В произведении показан прежде всего человек, стоящий уважения, независимо от постоянства или непостоянства его характера⁸, что не мешает исследователям далее задаваться вопросом – что автор хотел передать данным образом⁹.

2. «Весна, где ты?»

Цитируемый выше фрагмент рассказа *Осенью* (1883) – это последний комментарий к судьбе героя, барина Семена Сергеича, который стал нищим и пьяницей из-за несчастной любви. История, которая не является оригинальной, закачивается также давно известным читателю мотивом. Нам интересен именно символ весны, как постоянного литературного мотива, относящегося

⁸ Похожий взгляд на *Душечку* можно найти у Льва Толстого, который замечает в Оленьке даже свой идеал женщины, см. И. Мардов, *Душа «Душечки»*, „Вопросы литературы” 2002, № 3, с. 122.

⁹ То ли Оленька является пародией домашней хозяйки, то ли здесь звучит гимн в честь женщины. Другие вопросы: является ли Оленька вампиром, ведьмой (когда она перенимает знания мужчин, они вскоре умирают) или, может быть, душечка представляет собой образ читателя русской литературы XIX века, который непрерывно ищет советов у новых авторов. См. об этом: М. Фрайзе, *Проза Антона Чехова*, пер. с нем. В.А. Андреева, Е.А. Гончарова, Москва 2012, с. 238–258.

к чувствам, их расцвету и надежде на счастье. Чехов в начале своего творчества не раз использовал разные литературные штампы, а в поисках любовной интриги обращался к другим авторам и создавал либо пародии, либо стилизации. Его серьезные рассказы о любви в это время не основывались на оригинальной мысли, примером могут служить: *Ненужная победа* (1882), *Цветы запоздалые* (1882), *Драма на охоте* (1884/85). Так как нас занимает проблема внутренних изменений в творчестве писателя, их символом послужит нам переход от «Весна, где ты?» до «Мисюсь, где ты?» [т. 9, с. 191] (*Дом с мезонином*, 1896). «Мисюсь, где ты?» – это также последние слова в произведении о утраченной любви, но замечается главное отличие – вместо литературного символа «весна» появляется имя конкретной женщины, по которой тоскует главный герой рассказа. Этот переход иллюстрирует очередной принцип Чехова – необходимость индивидуализировать отдельные случаи¹⁰. В итоге, зрелый автор обращает внимание на реального человека, оставляя в стороне литературные схемы влюбленных героев.

Чтобы выяснить когнитивный механизм, который лежит в основе этой перемены, сначала надо обратить внимание на понятие «индивидуализация». В литературе – это попытка описать конкретный элемент произведения вне общеизвестных схем, приемов, традиций. Исследованием таких схем в области *love story* занимается американский ученый Патрик Хоган. Проанализировав литературу разных стран мира и разных временных пластов, он пришел к выводу, что существует универсальный нарратив – романтическая трагикомедия, которая представляет этапы развития любовной истории (союз, разлуку и возможный повторный союз влюбленных)¹¹. Причиной возникновения, как и ожидаемым эффектом такого нарратива, являются эмоции (радость, грусть)¹². Самое главное то, что такая схема доступна всем и является частью наших литературных концептов, фреймов¹³; она также влияет на ожидания читателя, что проявляется в способности предсказать развитие сюжета. К универсальному нарративу прибегают все писатели (сценаристы), желающие привлечь массовое внимание. Чехов, наоборот, после первых попыток использовать универсалия в своем творчестве, решает о новом видении мира. Оставляя схемы мышления и ожидания читателя по отношению к эмо-

¹⁰ Больше об этом, см. В.Б. Катаев, *Проза Чехова: проблемы интерпретации*, Москва 1979, с. 89 и дальше.

¹¹ P.C. Hogan, *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511499951>, с. 101.

¹² Ibidem, с. 1–2.

¹³ Больше о фреймах, см. A. Ziem, *Frames of Understanding in Text and Discourse. Theoretical foundations and descriptive applications*, Amsterdam–Philadelphia: John Benjamin Publishing Company 2014, DOI: <https://doi.org/10.1075/hcp.48>.

циональной окраске произведений, которые формировались в результате чтения традиционной литературы, писатель создает новый, «незаполненный» образ художественного мира. Он незаполнен, так как не отвечает готовым сценариям развития сюжета и, следовательно, читатель каждый раз должен определять свое новое отношение и эмоциональный ответ на происходящее.

Итак, вместо общеизвестной «весны» читатель получает полностью индивидуальные судьбы отдельных героев. Зачем снова описывать одну и ту же историю – женщина и мужчина влюбляются друг в друга, вместе переживают разные проблемы, которые приводят их даже к разлуке, но (в счастливом варианте) они, в конце концов, вступают в брак?¹⁴ Ведь этот приятный и ожидаемый сюжет наивен, потому что в нем любовь всегда выступает как однородное, универсальное явление. Чехов, в свою очередь, заставляет читателя задуматься над сложными вопросами: возможна ли любовь от скуки¹⁵ (*В родном углу*, 1897), к чему приводит «экспериментальный» брак без любви¹⁶ (*Три года*, 1895), как психическое расстройство влияет на чувства обеих сторон¹⁷ (*Черный монах*, 1894) и т.п. Похожие вопросы и отношение Чехова к универсальному нарративу мы уже обсуждали в другом месте¹⁸. Здесь мы хотим обратить внимание на масштаб изменений: если в первом пункте мы говорили об изменениях в области одного внутреннего мотива (концептуальная метафора ЧЕЛОВЕК – ЭТО ХАМЕЛЕОН), то здесь Чехов развивает свое творчество и ведет успешную полемику с литературной традицией. Автор в зрелом периоде своего творчества не обращает внимания на вкус массового читателя и даже, можно сказать, дает возможность сформировать совсем новое литературное «чутье». Иначе говоря, Чехов, при помощи разных когнитивных механизмов, успешно формирует своего читателя.

¹⁴ Сам Чехов писал о сильном влиянии литературной традиции (здесь по отношению к драме): «Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет» (А.П. Чехов, *Письмо А. С. Суворину (4 июня 1892)*, [в:] *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Письма в 12-ти томах*, Москва 1974–1983, т. 5, с. 72).

¹⁵ Героиня рассказа, Вера Кардина, возвращается в свое имение, в котором по-прежнему царствует тихая, скучная атмосфера. Хотя у нее свои идеалы, под влиянием полумертвого окружения в ее душе наступает моральный сдвиг (м. проч. она кричит на прислугу). В итоге, героиня, по-онегински, связывается с человеком, на которого раньше не обратила бы внимания.

¹⁶ Так решает жена главного героя, Юлия Сергеевна – «Разве без любви нельзя в семейной жизни?» [т. 9, с. 23]. Оказывается, что она совершает ошибку. В конце повести чувства героини изменяются (она начинает по-настоящему любить своего супруга), но встречает уже только равнодушные со стороны мужа, Лаптева.

¹⁷ История отношений «гениального безумца» Коврина и Тани Песочкой.

¹⁸ A. Sadecki, „*Tajemnica owa wielka jest*”. *Antoniego Czehowa polemika z love story* – в печати.

3. «На сто немцев приходится девяносто девять идиотов и один гений»

Третий символ изменений (из рассказа *Он и она*, 1882) мы соотнесем с похожим выражением из *Дома с мезонином*: «Дело не в пессимизме и не в оптимизме [...], а в том, что у девяноста девяти из ста нет ума» [т. 9, с. 183]. Главное различие сразу бросается в глаза: если вторая реплика относится к общей кондиции человечества, то первая основана на стереотипе отдельной нации. Здесь стереотип выступает в обычном понимании, как отрицательный умственный образ чего-то. Действительно, в начале своего творчества, Чехов пользовался разными стереотипами, о чем редко говорится в критике¹⁹. Первые литературные опыты автора были связаны с юмористическими журналами и их специфической аудиторией, поэтому молодой Чехов прибегал к «проверенным методам» развлечения – отсюда шутки о немцах или полицейских надзирателях (*Хамелеон*). Часто встречаются стереотипные образы женщин (*Загадочная натура*, 1883), женихов (*Неудача*, 1886), врачей (*Сельские эскулапы*, 1882), тещ (*Перед свадьбой*, 1880) и т.п. Автор четко выбирает самые популярные мотивы и создает их многочисленные варианты, т.е. играет стереотипами, до зрелого периода, в котором опять ставит перед своим читателем задачу – определить свое отношение к полностью оригинальным персонажам.

Здесь стоит уточнить термин «стереотип» – в повседневной речи он относится к устоявшимся отрицательным образам действительности, обозначает и эмоциональную дистанцию к соответствующим явлениям, и такое определение полностью подходит к цитированному выражению. В когнитивистике, однако, стереотип – это нейтральное понятие (как и у создателя термина, Уолтера Липпмана), обозначающее некую схему мышления, основанную на постоянных интеракциях с действительностью²⁰. Поэтому следующая внутренняя эволюция творчества Чехова, которая заключается в отказе от стереотипов, принимает разные формы.

Во-первых, в этом длительном процессе надо назвать изменения эмоциональной окраски произведений. В самом начале смех был эффектом встречи читателя с хорошо знакомой ему мыслью. Встречая в тексте определение «врач», «теща» или «адвокат», он вполне мог ожидать, что в развивающемся сюжете сможет отыскать давно известные атрибуты персонажа, как, например, врач, который не уважает пациента (*Сельские эскулапы*), возмущенная теща (*Перед свадьбой*), адвокат – хитрый манипулятор (*Случай из судебной практики*, 1884) и т.д. Такой прием создает «познавательную безопасность»

¹⁹ См. А. Суконик, *О Чехове, Ляле-комсомолочке и вообще об оборотности судьбы-злодейки*, „Литературное обозрение“ 1990, № 9, с. 45–46.

²⁰ См. J. Dyoniziak, *Stereotyp w językoznawstwie kognitywnym*, [В:] *Przestrzenie kognitywnych poszukiwań*, red. A. Kwiatkowska, Łódź 2011, с. 139–149.

– в произведении нет неожиданных элементов, которые могут замедлять процесс чтения и восприятия персонажа. Следовательно – никакой когнитивный диссонанс не мешает в том, чтобы следить за развитием сюжета и получить желаемые эмоции, чувства (радость, улыбку, смех). В зрелый период творчества Чехова, т.е. в период отказа от стереотипов, естественным фактом является то, что его внимание сосредотачивается на разных элементах произведения. Читатель знакомится на таком же самом уровне и с развитием сюжета, и с персонажем. Заранее ничего неизвестно и поэтому чтению сопутствует некая ненадежность. В итоге, развивающиеся эмоции основаны лишь на том, что действительно находится в художественном тексте.

Во-вторых, если учесть нейтральный характер термина «стереотип», то изменения в прозе Чехова можно определить как «повышение уровня сложности». Это процесс аналогичный изменениям в области универсального нарратива – когда Чехов начинает создавать свои оригинальные варианты *love story*, читатель получает задачу распознать совсем новые «любовные» отношения между героями. Отказавшись от других стереотипов, автор опять приглашает читателя сформулировать свои личные решения. Неоткуда читателю взять подсказку для определения и характеристики таких героев, как Ионыч (*Ионыч*, 1898), Гуров (*Дама с собачкой*, 1898), Петр (*Архиерей*, 1902) и т.п., и чтение позволяет читателю открывать самого себя, свои отношения к новым явлениям²¹ (как и, с другой стороны, позволяет в определенной степени «употреблять текст» за отсутствием авторских советов). Зрелый подход писателя к проблеме стереотипов подытоживает А. Чудаков, подчеркивая, что «герой Чехова принципиально атипичен»²², т.е. не отвечает сформулированным ранее литературным типам.

В статье мы обратили внимание на когнитивный аспект одной из самых интересных тем в чеховедении. Проблема внутренних изменений, анализ которой является естественным последствием размера литературного наследия Чехова, как оказывается, касается также механизмов человеческого мышления, о которых лучше всего говорит современная когнитивистика. В нашем анализе мы коротко представили, при помощи трех символических предложений, избранные примеры таких механизмов²³. Концептуальная метафора служит

²¹ «Главное для Чехова – пробудить у читателя самостоятельное отношение к себе и миру» (В.Я. Линков, *Скептицизм и вера Чехова*, Москва 1995, с. 23).

²² А.П. Чудаков, *op. cit.*, с. 244.

²³ К сожалению, в рамках данной статьи нет места на подробный анализ отдельных произведений и высказываний самого Чехова. О эволюции авторского мироощущения писали уже многие (R. Śliwowski, Г. Бердников, В. Кулешов, Д. Рейфилд, К. Чуковский и др.). Пытаясь определить ее причины, можно однако назвать два главных принципа самого автора – это, с одной стороны, попытка индивидуализировать все случаи (о чем мы уже упоминали), с другой – необходимость создавать «новые формы» в литературе

разным текстовым реализациям одной и той же мысли и благодаря ней молодой автор мог быстро развивать свою литературную деятельность. Универсальный нарратив, как элемент зрелой полемики Чехова с литературной традицией, дал возможность автору влиять на реакции читателя, прежде всего, отрицая все его традиционные ожидания по отношению к теме любви. Наконец – постепенный отказ Чехова от стереотипов (не только в отрицательном смысле этого слова) превратил его творчество в неиссякаемый источник оригинальных персонажей и сюжетов и, тем самым, постоянный вызов для читателя.

Summary

The History of Three Sentences. Internal Transformations in Anton Chekhov's Prose

In the article, the main focus is put on the notion of evolution, in other words, on the internal transformations in Anton Chekhov's prose. By means of cognitive methodology, it is shown which processes of thinking perform a vital role in the formulation and development of the writer's work. For this reason, three symbolic sentences were chosen along with the cognitive mechanisms connected to them. The first mechanism, which is the conceptual metaphor, illustrates variants of the development of the same thought in various Chekhov's literary works. Narrative universals and stereotypes serve as the second and third mechanism. Resignation from these mechanisms lets the writer create an entirely original image of the world presented in the mature phase of his writing. As a result, the reader is provided with a specific task. When no traditional images and techniques are found in the stories composed late in the writer's life, the readers are meant to determine on their own the whole cognitive-emotional attitude to phenomena around them.

Keywords: Anton Chekhov; evolution; cognitive processes

Резюме

В настоящей статье мы обращаем внимание на проблему эволюции, т.е. внутренних изменений в прозе Антона Чехова. Учитывая когнитивную методологию, мы показываем, какие процессы мышления играют важную роль в формировании и развитии творчества писателя. Для этой цели мы выбрали три символические предложения и связанные с ними когнитивные механизмы. Первый механизм – это концептуальная метафора, благодаря которой Чехов в разных произведениях показывает варианты развития одной и той же мысли. Второй и третий – это универсальный нарратив и стереотипы, отказ

(о чем вспоминает И. Потапенко, цитируя разговор с Чеховым, см. I. Potapienko, *Kilka lat z A. Czechowem*, перев. с рус. S. Podhorska-Okolow, [в:] *Czechow we wspomnieniach swoich wspolczesnych*, Warszawa 1960, с. 273).

от которых позволил писателю создать вполне оригинальный образ художественного мира в зрелом периоде творчества, и, следовательно, поставить перед читателем определенную задачу. Ее суть в том, что читатель, читая поздние рассказы Чехова и не встретив в них традиционных образов и приемов, должен самостоятельно определить свое познавательное-эмоциональное отношение к происходящему.

Ключевые слова: Антон Чехов; эволюция; познавательные процессы

Streszczenie

Historia trzech zdań. Przemiany wewnętrzne w prozie Antoniego Czechowa

W artykule zwracamy uwagę na kwestię ewolucji, czyli wewnętrznych zmian w prozie Antoniego Czechowa. Prezentujemy, uwzględniając metodologię kognitywną, jakie procesy myślowe odgrywają ważną rolę w formułowaniu i rozwoju twórczości pisarza. W tym celu zostały wybrane trzy symboliczne zdania i związane z nimi mechanizmy kognitywne. Pierwszy mechanizm to metafora pojęciowa, dzięki której Czechow pokazuje warianty rozwoju takiej samej myśli w różnych utworach. Drugi oraz trzeci mechanizm to uniwersalia narracyjne i stereotypy. Rezygnacja z nich pozwoliła pisarzowi na stworzenie w dojrzałym etapie twórczości całkowicie oryginalnego obrazu świata przedstawionego, a w konsekwencji – na postawienie przed czytelnikiem określonego zadania. Odbiorca, czytając późne opowiadania Czechowa i nie napotykając w nich tradycyjnych obrazów i chwytów, powinien samodzielnie określić własny poznawczo-emocjonalny stosunek do zachodzących zjawisk.

Słowa kluczowe: Antoni Czechow; ewolucja; procesy poznawcze

Библиография

- Катаев В.Б., *Проза Чехова: проблемы интерпретации*, Москва 1979.
- Линков В.Я., *Скептицизм и вера Чехова*, Москва 1995.
- Мардов И., *Душа «Душечки»*, „Вопросы литературы” 2002, № 3, с. 113–123.
- Скребцова Т.Г., *Когнитивная лингвистика: Курс лекций*, Санкт-Петербург 2011.
- Суконик А., *О Чехове, Ляле-комсомолочке и вообще об оборотности судьбы-злодейки*, „Литературное обозрение” 1990, № 9, с. 44–53.
- Фрайзе М., *Проза Антона Чехова*, пер. с нем. В.А. Андреева, Е.А. Гончарова, Москва 2012.
- Чехов А.П., *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Письма в 12-ти томах*. Москва 1974–1983.
- Чехов А.П., *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах*, Москва 1974–1982.

- Чудаков А.П., *Поэтика Чехова*, Москва 1971.
- Dyoniziak J., *Stereotyp w językoznawstwie kognitywnym*, [в:] *Przestrzenie kognitywnych poszukiwań*, red. A. Kwiatkowska, Łódź 2011, с. 139–149.
- Hogan P.C., *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge: Cambridge University Press 2003,
DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511499951>.
- Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, перев. с англ. Т.Р. Krzeszowski, Warszawa 1988.
- Potapienko I., *Kilka lat z A. Czechowem*, пер. с рус. S. Podhorska-Okołów, [в:] *Czechow we wspomnieniach swoich współczesnych*, Warszawa 1960, с. 239–284.
- Sadecki A., „*Tajemnica owa wielka jest*”. *Antoniego Czechowa polemika z love story* – в печати.
- Śliwowski R., *Antoni Czechow*, Warszawa 1986.
- Stockwell P., *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, перев. с англ. A. Skucińska, Kraków 2006.
- Ziem A., *Frames of Understanding in Text and Discourse. Theoretical foundations and descriptive applications*, Amsterdam–Philadelphia: John Benjamin Publishing Company 2014, **DOI: <https://doi.org/10.1075/hcp.48>**.