



Семантика сада в прозе Антона Чехова

В и д а Б А Я Р У Н Е Н Е
Шяуляйский университет

Ключевые слова: *сад, семантика, пространство, рассказ, повесть, хронотоп, дом, проекция утраченного рая.*

*«Я люблю вот эту воду, деревья, небо,
я чувствую природу, она возбуждает во
мне страсть, непреодолимое желание пи-
сать...»*

А. П. Чехов

Пути семантизации некоторых словообразов в творчестве А. П. Чехова зависят не только от частотности их упоминания в тексте, но и определяются их сквозным движением через различные тексты и смысловыми связями с другими словообразами. Рассмотрение семантического поля форм моделирования пространства в чеховском повествовании обусловлено зависимостью от таких факторов, как, например, культурно-бытовые традиции, психологические характеристики персонажей, а иногда смысловое поле расширяется за счет мифологических или библейских ассоциаций. Главными словообразами, на которых основано моделирование пространства чеховской прозы, являются хронотопы *дом* и *сад*, взаимосвязи и оппозиции которых обязательно должны быть проанализованы в рамках исследования темы данной работы, которая предполагает рассмотрение семантики сада в прозе А. П. Чехова.

Важность этого образа для писателя подтверждается многочисленным его использованием в различных текстах – и в драмах, и в рассказах. В драматургии образ сада является сквозным и настолько значительным, что его эволюция, начиная с дополнения к усадебному пространству в «Иванове» (1887), заканчивается мощнейшим символическим действием – его уничтожением в последней драме автора «Вишневый сад» (1903). Анализ и раскодированию этого образа в драматургии Чехова посвящены многочисленные исследования, тем не менее функциям, семантике сада в прозе уделено значительно меньше внимания. Чаще всего о саде упоминается в контексте изучения роли и поэтики чеховского пейзажа.

Данная работа посвящена изучению семантики сада в прозе Чехова и преследует следующие взаимосвязанные цели:

1. описать функционирование образа сада в избранных прозаических произведениях А.П. Чехова, его взаимосвязи с другими словообрами;
2. раскрыть семантику и функции данного образа.

Анализ образа сада в контексте темы данной статьи можно осуществлять под несколькими углами зрения. С одной стороны, исследование можно проводить с точки зрения восприятия сада как части природы, считая исходной точкой отношение самого автора к природе вообще и к саду в частности, тем более что высказываний самого автора, воспоминаний близких по этому поводу сохранилось немало. Например, по свидетельству Михаила Чехова, Антон Павлович любил ранним утром выходить в сад и подолгу осматривать каждое дерево или розовый куст: то подрежет сучок, то поправит веточку, а то долго сидит у ствола и что-то наблюдает на земле. В Мелихове он сам сажал цветы и деревья и любил их показывать своим гостям и посетителям усадьбы в особом освещении: «Вот эти сосны особенно хороши на закате, когда красные стволы, а дуб надо смотреть в сумерки» – говорил он. С особым увлечением разводил он фруктовый сад. «...питаю слабость к фруктовым деревьям», – писал он¹. В данном случае необходимо обратить внимание на то, что в чеховское время понятие *сад* распространялось не только на фруктовые деревья и кусты, но и на другие растения, которые сейчас относятся к парковым или лесным.

С другой стороны, образ сада во многих рассказах писателя вступает в неоднозначный диалог с другими пространствообразующими хронотопами, особо значимым среди которых является хронотоп *дом*. Вместе с образом дома они моделируют художественное пространство многих прозаических произведений писателя. *Сад* в чеховском повествовании в соединении/противопоставлении образу *дома* может являться его продолжением и дополнением. Образ *дома* в большинстве случаев расшифровывается как заключение, «футляр» души, в котором человек чувствует себя некомфортно и мечтает из него вырваться, поэтому чаще всего *сад* противопоставляется *дому*, удручающей домашней атмосфере и является своеобразной отдушиной для томящейся, страдающей души героя или героини. Такое сложное, неоднозначное взаимодействие разных хронотопов теоретически обосновано Михаилом Бахтиным в известной работе «Формы времени и хронотопа в романе», в которой, в частности, он пишет: «В пределах одного произведения и в пределах творчества одного автора мы наблюдаем множество хронотопов и сложные, специфические для данного произведения или автора взаимоотношения между ними, причем обычно один из них является объемлющим, или доминантным <...>. Хронотопы могут включа-

¹ Цитируется по статье «Природа глазами Чехова» на сайте Центральной городской публичной библиотеки имени А.П. Чехова г. Таганрога, доступ в Интернете: <http://www.library.taganrog.ru/chehov/nature.html>, см.: 03-05-2011.

ться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях» (Бахтин 1975).

Десемантизация словообраза *сад* в чеховских рассказах выявляет неоднозначность его толкования. В ранних рассказах зачастую обнаруживается ломка стереотипного смыслового наполнения этого образа. Исследователь Юлия Еранова приводит следующий пример подобного явления: «(...) в рассказе «За яблочки» (1880) традиционная фольклорная и религиозная символика сада и яблок, несущих значение благополучия, счастья, гармонии, любви, чистоты и т. д., у писателя неожиданно разрушается и приобретает пародийный характер. Символические образы наполняются абсолютно противоположным индивидуально-авторским значением, в том числе раскрывая внутреннее духовное несовершенство чеховских героев» (Еранова 2006). Герой рассказа Трифон Семенович прогуливается летним утром в саду, образ которого с присущим молодому автору юмором используется для высмеивания подавленного после вчерашнего проигрыша в карты настроения героя: «<...> Трифон Семенович прогуливался по длинным и коротким аллеям своего роскошного сада. Все, что вдохновляет господ поэтов, было рассыпано вокруг него щедрою рукою в огромном количестве и, казалось, говорило и пело: «На, бери, человек! Наслаждайся, пока еще не явилась осень!» Но Трифон Семенович не наслаждался, потому что он далеко не поэт, так и к тому же в это утро душа его с особенною жадностью вкушала хладный сон, как это делала она всегда, когда хозяин ее чувствовал себя в проигрыше» (Чехов 1983). Автор с насмешкой изображает обывателя, которому чужд эмоциональный отклик на красоту природы и который озабочен лишь своими житейскими неудачами – незаплаченными долгами и заложенным имением. В данном случае образ *сада* нарушает традиционное смысловое наполнение символа вечно живой жизни и служит средством высмеивания героя с мелкой душой, занятого невеселыми думами.

Иное осмысление образ *сада* приобретает в зрелом творчестве писателя. Людмила Петракова в работе «Художественная семантика межтекстовых связей в прозе А. П. Чехова» пишет, что «образы дома и сада в творчестве Чехова многолики. Они предстают перед читателями и как топосы, связанные с жизнью находящихся в них людей, определяющие их мироощущение, и как мифологическое пространство, сопряженное не только с бытом, но и с бытием, обращенное в вечность» (Петракова 2010, 17).

Углубляя свой реализм и пристально вглядываясь в запутавшихся героев, судорожно пытающихся найти выход из затянувшей их жизненной обывательской трясины, Чехов зачастую использует образ сада в качестве отдушины героев от скверной атмосферы, сложившейся дома, и связывает его с их надеждами на возможность изменения жизни. Примером выполнения такой функции образа *сада* может служить рассказ «Ионыч» (1898), в котором рассказывается история сложных отношений доктора Старцева и

Кати Туркиной. Влюбленный Старцев хочет объясниться с Катей, он не в силах терпеть и только в саду видит пространство, способное разрядить все в нем накопившееся и, возможно, сделать его счастливым: «Ради бога, умоляю вас, не мучайте меня, *пойдемте в сад!*» (Чехов 1979, 557). Это место, где можно побыть вдвоем, поговорить без свидетелей, место, где можно высказаться открыто о том, что для героя является очень важным, интимным. В отличие от дома, в котором всегда много людей, обременяющих героев необходимостью общения в чуждой для их духовного склада интонации, *сад* представляется герою единственно возможным местом для разрядки переполнивших его чувств и воплощает надежду на ответное чувство героини. Неслучайно Старцев «ужасается», что после еще несостоявшегося объяснения Катя поднимается с любимой ими скамьи в саду «под старым широким кленом» и направляется домой: «Куда же вы, – ужаснулся Старцев, когда она вдруг встала и пошла к дому. – Мне необходимо поговорить с вами, я должен объясниться... Побудьте со мною хоть пять минут! Заклинаю вас!» (Ibid., 558). Эта сцена созвучна эпизоду в конце рассказа, в котором мы видим героев уже спустя четыре года, за которые произошло многое: Катя не осуществила своей мечты приобщиться к искусству и после крушения всех надежд вернулась в родной город. Единственно возможным выходом в данной ситуации для нее является замужество, и все свои надежды она связывает только с некогда отвергнутым Старцевым. После очередной игры на рояле для гостей в доме родителей она со скрытой надеждой смотрит на Ионыча: «Потом Екатерина Ивановна играла на рояле шумно и долго, и, когда кончила, ее долго благодарили и восхищались ею.

«А хорошо, что я на ней не женился», – подумал Старцев.

Она смотрела на него и, по-видимому, ждала, что он *предложит ей пойти в сад*, но он молчал» (Ibid., 566). Молчание Ионыча – следствие пережитого им когда-то ночью на кладбище, куда он отправился на свидание по написанной Катей в шутку записке. Эта сцена является ключевой для понимания идейного замысла автора, так как в данном случае происходит своеобразное «умертвление» чувств героя. «Кладбище обозначалось вдали темной полосой, как лес или большой сад», – пишет автор (Ibid., 559). Как сад, оно имеет ограду, ворота, в нем есть аллеи: «Старцев вошел в калитку, и первое, что он увидел, это белые кресты и памятники по обе стороны широкой аллеи и черные тени от них и от тополей; и кругом далеко было видно белое и черное, и сонные деревья склоняли свои ветви над белым. Казалось, что здесь было светлей, чем в поле; листья кленов, похожие на лапы, резко выделялись на желтом песке аллеи и на плитах» (Ibid.). Уподобление кладбища, места встречи двух миров, саду выводит читателя на другой, библейский уровень толкования сюжета – с одной стороны, рождаются ассоциации с потерянным раем (райским садом), с другой – через кладбище попадают в райский сад, через временное лежит дорога в вечное.

Подобное толкование образа *сада* представлено в исследовании Л. Пет-

раковой в связи с повестью Чехова «Черный монах» (1893). По мнению автора, образ *сада* у Чехова «имеет скрытую проекцию утраченного рая. <...> В повести «Черный монах» сопрягаются быт и бытие, дом земной и небесный. Порывая с житейским или духовным, человек в равной мере отторгается от совокупного целого, гармонии духовного и бытового» (Петракова 2010, 16). В повести образ *сада* превращается в символ, выявляющий отношение человека к жизни и к человеческому бытию. Для Песоцкого и его дочери Тани *сад* является смыслом существования. «Они заняты своим прекрасным садом и одним только им. Их сознание занято не своим внутренним содержанием, а внешним миром, если угодно – формой этого мира в виде *сада*, на который они и переносят всю свою любовь и заботу. О рефлексии они и не подозревают <...>» (Трухтин 2008). Главный герой Коврин этого не понимает, это для него совершенно чуждо, потому что он «являет собой поиск внутренней сущности» (Ibid.).

В данном произведении особое внимание следует уделить антиномии *сад – парк*. Противопоставление этих двух пространственных моделей представлено уже в начале повествования, с описания приближения Коврина на рессорной коляске к усадьбе Песоцких, с которыми он не виделся уже пять лет: «Старинный парк, угрюмый и строгий, разбитый на английский манер, тянулся чуть ли не на целую версту от дома до реки и здесь оканчивался обрывистым, крутым глинистым берегом, на котором росли сосны с обнажившимися корнями, похожими на мохнатые лапы; внизу нелюдимо блестела вода, носились с жалобным писком кулики, и всегда тут было такое настроение, что хоть садись и балладу пиши» (Чехов 1979, 439). *Парк*, находящийся рядом с *садом*, располагает лишь к созданию произведений трагического характера, каковыми являются баллады. Все стилистические средства, использованные в описании этого образа, направлены на создание неприятного впечатления (берег *глинистый*, корни сосен похожи на *мохнатые лапы*, вода блестела *нелюдимо*, кулики *пищали жалобно*). Нелюбовь к *парку*, столь явно проступающая сквозь внешне объективное повествование, резко диссонирует с описанием *сада*, окружавшего усадьбу Песоцких: «<...> в фруктовом саду, который вместе с питомниками занимал десятин тридцать, было весело и жизнерадостно даже в дурную погоду. Таких удивительных роз, лилий, камелий, таких тюльпанов всевозможных цветов, начиная с ярко-белого и кончая черным как сажа, вообще такого богатства цветов, как у Песоцкого, Коврину не случалось видеть нигде в другом месте» (Ibid., 440). В данном случае в отличие от определений *парка* «угрюмый и строгий» доминируют характеристики «весело и жизнерадостно», и подобный контраст является настолько очевидным, что возникает правомерный вопрос о его причинах. Ответ получаем по мере дальнейшего чтения текста.

Играющее решающую роль в постижении идеи произведения данное противопоставление двух образов мотивируется последующими событиями. Пространственная модель *парка* связана с тяжелой внутренней работой

главного героя, с его духовными исканиями, внутренней рефлексией. Находясь еще под впечатлением музыки Брага и только что им самим рассказанной Тане легенды о черном монахе, Коврин выходит из дома и направляется через *сад в парк*. «По тропинке, бежавшей по крутому берегу мимо обнаженных корней, он спустился вниз к воде, обеспокоил тут куликов, спугнул двух уток. На угрюмых соснах кое-где еще отсвечивали последние лучи заходящего солнца, но на поверхности реки был уже настоящий вечер. Коврин по лавам перешел на другую сторону. <...> Ни человеческого жилья, ни живой души вдали, и кажется, что тропинка, если пойти по ней, приведет в то самое неизвестное загадочное место, куда только что опустилось солнце и где так широко и величаво пламенеет вечерняя заря», – пишет А. П. Чехов (Ibid., 446). Обнаженные корни угрюмых сосен, «обеспокоенные» кулики, спугнутые утки – вся вызывающая тревогу атмосфера *парка* как бы сопутствует его «переходу на другую сторону», где «ни человеческого жилья, ни живой души вдали». Дорога через *парк* вела «на ту сторону», где Коврин решает разрушающие его личность и впоследствии приведшие к расстройству ума «вселенские» вопросы о служении правде, о вере в бессмертие и т. п.

В данной повести хронотоп *сада* отличается некой разноплановостью, динамикой образа. В начале произведения *сад* представлен посредством яркого контраста с образом *парка* как жизнеутверждающее начало, впоследствии, по мере раскрытия образов персонажей, *сад* показан в различных ипостасях. Нарисованная в начале произведения картина красочного, многоцветного *сада* ассоциируется с ощущением полного счастья от обилия красоты, это уголок настоящего рая. Не вызывает сомнения то обстоятельство, что *сад* является гордостью и смыслом всей жизни Песоцкого, однако несколько настораживает воспоминания Коврина о «причудливых» ботанических экспериментах садовода: «То, что было декоративною частью сада и что сам Песоцкий презрительно обзывал пустяками, производило на Коврина когда-то в детстве сказочное впечатление. Каких только тут не было причуд, изысканных уродств и издевательств над природой! Тут были шпалеры из фруктовых деревьев, груша, имевшая форму пирамидального тополя, шаровидные дубы и липы, зонт из яблони, арки, вензеля, канделябры и даже 1862 из слив – цифра, означавшая год, когда Песоцкий впервые занялся садоводством» (Ibid., 440). Наряду с любованием *садам* звучат слова с явной негативной коннотацией, нарушающие созданный идиллический образ: *причуды, изысканные уродства, издеательства над природой*. Кроме того, *сад* выполняет функцию получения дохода, это коммерческий объект: «В большом фруктовом саду, который назывался коммерческим и приносил Егору Семенычу ежегодно несколько тысяч чистого дохода, стлался по земле черный, густой, едкий дым и, обволакивая деревья, спасал от мороза эти тысячи. Деревья тут стояли в шашечном порядке, ряды их были прямы и правильны, точно шеренги солдат, и эта строгая педантическая правильность и то, что все деревья были одного роста и имели совершенно одинаковые

кроны и стволы, делали картину однообразной и даже скучной» (Ibid., 441). В данной характеристике *сада* полностью элиминируется его эстетическая функция; казарменно строгий строй деревьев однообразен и неинтересен. Образ постепенно лишается жизненности по мере возрастания количества вольностей, зачастую переходящих в насилие над природой, допускаемых человеком в отношении *сада*. В этой связи, на наш взгляд, представляется несколько упрощенным суждение Л. Петраковой о том, что «в «Черном монахе» судьба сада становится метафорой жизни персонажей: вслед за прекрасным цветением, молодостью и радостью наступает неминуемая смерть» (Петракова 2010, 16). Безусловно, данная параллель не является ошибочной, однако в данном случае *сад* также выполняет важную функцию выявления сложных отношений человека и природы, служит средством характеристики главных героев и является своеобразным центром столкновения их мировоззренческих установок. «Счастье и сад отождествляются, только если их отнести к Песоцким <...>. Непосредственно к Коврину это никак не относится», – пишет Трухтин (Трухтин 2008). Следует согласиться с данным утверждением, потому что герой по-настоящему счастливым был только в беседах с черным монахом. Он кардинально отличается по духовному складу и духовным потребностям от Песоцких, поэтому союз Тани с Ковриным не может принести счастья и оборачивается трагическим исходом для них обоих.

Особую роль выполняет образ *сада* в последнем рассказе Чехова «Невеста» (1903). Исследователь П. Долженков в книге «Как приятно играть на мандолине!» о комедии Чехова «Вишневый сад» пишет, что рассказ «Невеста» создавался одновременно с пьесой «Вишневый сад», поэтому «сюжетная линия Надя – Саша схожа с сюжетной линией Аня – Трофимов. То, что Чехов одновременно с пьесой разрабатывал тему ухода в «новую жизнь» в рассказе, – свидетельство важности для писателя этой темы» (Долженков 2008). Действие в начале рассказа происходит весной, поэтому *сад*, окружавший дом Нади, казалось бы, должен восхищать, цвести, однако цвето-звуковые доминанты цветущего *сада* заглушаются чувствами и переживаниями главной героини, которая испытывает замешательство и неудовлетворение накануне намеченной свадьбы. Выполняя функцию отражения психологического состояния героини, *сад* в рассказе выглядит уныло, без характерного майскому *саду* жизнеутверждающего пафоса: «... все в саду глядело неприветливо, уныло, хотелось в самом деле работать» (Чехов 1979, 626). И когда Надя через несколько лет возвращается в родной город, в произведении изображается то же время года (конец мая – начало июня), и образ *сада* вновь передается автором через мировосприятие героини. Надя испытывает разочарование в жизни, поэтому все окружающее, в том числе и *сад*, не может доставлять радость. «Надя ходила по саду, по улице, глядела на дома, на серые заборы, и ей казалось, что в городе все давно уже состарилось, отжило и все только ждет не то конца, не то начала

чего-то молодого, свежего», – пишет А.П. Чехов (Ibid., 636). Как показывают приведенные примеры, в этом произведении *сад* служит средством характеристики психологического состояния и настроения героини.

Обобщая исследование образа *сада* в некоторых прозаических произведениях Чехова, можем сделать вывод, что данный образ является разноплановым и многозначным и выполняет различные функции. Это не просто место для прогулок или встречи влюбленных, не просто объект для эстетического восхищения. Являясь вдохновляющим героев на труд и стремление изменить свою жизнь к лучшему символом вечно обновляющейся жизни, образ *сада* в прозе А. П. Чехова зачастую служит средством для выявления психологического состояния героев, может обладать структурообразующим смыслом и поэтому является важным носителем смысловой нагрузки произведения.

Библиография

- Чехов 1983 – Антон Чехов, «За яблочки», *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения*, 1, Москва: Наука, [доступ в Интернете: <<http://ilibrary.ru/text/39/p.1/index.html>>, дата просмотра 10-05-2011].
- Чехов 1979 – Антон Чехов, «Ионыч», *Рассказы и повести*, Москва: Правда, 552–570.
- Чехов 1979 – Антон Чехов, «Невеста», *Рассказы и повести*, Москва: Правда, 618–637.
- Чехов 1979 – Антон Чехов, «Черный монах», *Рассказы и повести*, Москва: Правда, 439–471.
- Бахтин 1975 – Михаил Бахтин, «Формы времени и хронотопа в романе», *Вопросы литературы и эстетики*, Москва: Художественная литература, 234-407 [доступ в Интернете: <<http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop10.html>>, дата просмотра 09-05-2011].
- Долженков 2008 – Петр Долженков, «Как приятно играть на мандолине!» О комедии Чехова «Вишневый сад», Москва: МАКС Пресс [доступ в Интернете: <<http://www.chekhoved.ru/index.php/library/chekhov-books/43-2010-06-27-13-41-04>>, дата просмотра 10-05-2011].
- Еранова 2006 – Юлия Еранова, *Художественная символика в прозе А. П. Чехова*, Астрахань.
- Петракова 2010 – Людмила Петракова, *Художественная семантика межтекстовых связей в прозе А. П. Чехова*, Воронеж: ВГПУ.
- Трухтин 2008 – Сергей Трухтин, О повести Чехова «Черный Монах» [доступ в Интернете: <<http://www.proza.ru/2008/05/02/509>>, дата просмотра 05-05-2011].

Viada Bajarūnienė

Sodo semantika Antono Čechovo prozoje

S a n t r a u k a

Pagrindinės sąvokos: sodas, semantika, erdvė, apsakymas, apysaka, chronotopas, namai, prarasto rojaus projekcija.

Straipsnyje nagrinėjama sodo įvaizdžio semantika Antono Čechovo prozoje, siekiant iširti sodo funkcionavimą pasirinktuose kūriniuose ir jo santykį su kitais erdvę apibrėžiančiais chronotopais.

Čechovo pasakojimo erdvės modeliavimo formų semantinio lauko apibrėžimas priklauso nuo tokių veiksnių kaip kultūrinės-buitinės tradicijos, personažų psichologinės charakteristikos, kai kada prasminis laukas išplečiamas mitologinių ar bibliinių asociacijų sąskaita (pvz., sodas – prarasto rojaus sodo projekcija). Pagrindiniai žodžiai-įvaizdžiai, kuriais modeliuojama Čechovo prozos erdvė, yra chronotopai „namai“ ir „sodas“. Jų ryšiui ir antinomijai straipsnyje skiriamas ypatingas dėmesys.

Sodas Čechovo prozoje gali būti nagrinėjamas ir kaip gamtos, peizažo dalis, tuo labiau kad rašytojo gyvenamuoju laiku sodui buvo priskiriami ne vien vaismedžiai, bet ir kiti medžiai, šiandien laikomi parkų ar miškų augalais. Tačiau stereotipinis sodo įvaizdžio kaip gyvenimo simbolio traktavimas kai kuriuose Čechovo kūriniuose sugriaunamas. Straipsnyje demonstruojama, kaip tradicinė sodo ir obuolių simbolika, reiškianti gerovę, sėkmę, harmoniją ir t. t., Čechovo kūrinyje papildoma priešingos reikšmės – virsta parodija, menkos sielos žmogaus išjuokimo priemone (E p a n o v a 2006).

Sodas Čechovo prozoje – daugiareikšmis. Jis gali būti sielos atgaiva herojui, pavargusiam nuo slogios namų atmosferos, pragyvenimo šaltinis apsuksiam verslininkui, erdvė nuoširdžiam pokalbiui ar net intymiam atsivėrimui. Be to, sodo įvaizdis Čechovo kūriniuose padeda atsiskleisti personažo dvasiniam potencialui.

Viada Bajarūnienė

The Semantics of the Garden in the Prose by Anton Chekhov

S u m m a r y

Keywords: garden, semantics, space, short story, novella, chronotope, home, projection of the lost paradise.

The article deals with semantics of the image of the garden in the prose by Anton Chekhov; the aim is to investigate its functioning in the chosen literary pieces as well as its relation to other chronotopes defining space.

The definition of the semantic field of forms of spatial modelling in Chekhov's

narration is determined in relation to such factors as cultural traditions, way of life, psychological features of characters, and sometimes the notional field is expanded with regard to mythological or biblical associations (e.g. the garden as the projection of the garden of the lost paradise). Major words-images which model the space of Chekhov's prose are chronotopes "home" and "garden". In the article, special attention is paid to their interrelation and antinomy.

In Chekhov's poetry, a garden may be analysed as part of nature, landscape; moreover, in times of the writer, not only fruit trees but also other trees nowadays considered as plants of parks or forests were attributed to gardens. It should be noted that stereotypical treatment of the garden image as the symbol of life in some pieces by Chekhov is rejected. The work demonstrates how traditional symbols of the garden and apples meaning wealth, success, harmony etc. are endowed with the opposite meaning in a piece by Chekhov – it turns into a parody, the means for mocking at a person with a poor soul.

In Chekhov's prose, the garden has numerous meanings. It may be the place for refreshment of the hero's soul who is tired from oppressive atmosphere of home, the source of living for a skilled businessman, the space for a sincere conversation or even an intimate disclosure. Moreover, the image of the garden in literary works by Chekhov helps to reveal the spiritual potential of a character and deepen one's psychological characteristics.

V y d a B A J A R Ū N I E N Ė
Literatūros istorijos ir teorijos katedra
Šiaulių universitetas
P. Višinskio g. 38
LT-76352 Šiauliai
[vyda.bajaruniene@gmail.com]