

**Е. И. Лелис**

**ПОДТЕКСТ  
КАК ЛИНГВОЭСТЕТИЧЕСКАЯ  
КАТЕГОРИЯ  
В ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА**



Ижевск  
2013

УДК 81'42  
ББК 81.055.52  
Л 437

*Рецензенты:*

доктор филол. наук, профессор А. В. Кузнецова  
доктор филол. наук, профессор Н. И. Пушина  
доктор филол. наук, профессор А. В. Флоря

*Ответственный редактор*

доктор филологических наук, профессор Е. А. Подшивалова

**Лелис Е. И.**

Л 437 Подтекст как лингвоэстетическая категория в прозе  
А. П. Чехова. — Ижевск: «Удмуртский университет», 2013. —  
424 с.

Автор обращается к теории подтекста и опытам его лингвоэстетического исследования в прозе А. П. Чехова. Уточнено понятие «подтекст», предложена его новая типология. Особое внимание уделено методике формирования подтекста лексическими, фоноритмическими и грамматическими средствами. По-новому осмыслены многие произведения писателя, в том числе «Дама с собачкой», «Архиерей», «Степь», «Студент», «Гусев», «На святках».

Книга предназначена для специалистов-филологов и всех интересующихся эстетической функцией языка.

ISBN 978-5-4312-0206-3

УДК 81'42  
ББК 81.055.52

© Е. И. Лелис, 2013

© ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», 2013

## Оглавление

|   |     |
|---|-----|
| <b>Введение</b> .....   | 5   |
| <b>Глава I. Феноменология подтекста</b> .....   | 9   |
| § 1. Подтекст и смежные явления .....   | 9   |
| § 2. Подходы к изучению подтекста .....   | 24  |
| § 3. Спорные вопросы теории подтекста .....   | 40  |
| § 4. Средства и способы формирования подтекста .....  | 59  |
| <b>Глава II. Лексическое пространство текста и подтекста</b><br><b>А. П. Чехова</b> .....             | 77  |
| § 1. Лексическая структура художественного текста как поле<br>формирования подтекстовых смыслов ..... | 77  |
| § 2. Лексические средства формирования подтекста<br>у А. П. Чехова .....                              | 91  |
| § 3. Слово в архитектонике текста и подтекста<br>(«Дама с собачкой») .....                            | 115 |
| § 4. Полифоническое пространство текста и подтекст<br>(«Архиерей») .....                              | 132 |
| <b>Глава III. Фоноритмическое пространство текста и подтекста</b><br><b>А. П. Чехова</b> .....        | 153 |
| § 1. Фоноритмика текста как путь к подтексту .....  | 153 |
| § 2. Фоноритмические средства формирования подтекста<br>у А. П. Чехова .....                          | 174 |
| § 3. Фолика и смысл («Степь») .....   | 189 |
| § 4. Ритм и смысл («Студент») .....   | 209 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Глава IV. Грамматическое пространство текста и подтекста</b>  |     |
| <b>А. П. Чехова</b> .....  | 235 |
| § 1. Грамматическое единство художественного текста как средство реализации его смыслового потенциала..... | 235 |
| § 2. Грамматические средства формирования подтекста у А. П. Чехова .....                                   | 257 |
| § 3. Грамматика и смысл («Гусев») .....  | 290 |
| § 4. Грамматика текста и подтекста как диалог жанров («На святках»).....                                   | 318 |
| <br>   |     |
| <b>Заключение</b> .....  | 347 |
| <br>   |     |
| <b>Литература</b> .....  | 359 |

## Введение

Смысловая структура текста входит в число актуальных и активно дискутируемых проблем современной лингвистики. Самой сложной смысловой структурой обладает художественный текст. Он представляет собой эстетическую целостность, которую формируют многочисленные иерархически связанные компоненты. Каждый из них значим и незаменим без ущерба для всей структуры — как поверхностных, так и глубинных (скрытых) смыслов.

Подтекст — один из видов скрытых смыслов, их самый сложный вид. Явление подтекста до конца не осмыслено, хотя становилось предметом изучения многих исследователей. К нему обращались И. В. Арнольд, Н. С. Болотнова, Г. В. Векшин, И. Р. Гальперин, К. А. Долинин, Л. А. Голякова, Л. Г. Кайда, Т. П. Карпухина, М. Н. Кожина, Г. В. Колшанский, З. П. Куликова, Н. А. Купина, В. А. Кухаренко, Л. А. Исаева, В. В. Одинцов, Т. И. Сильман, И. А. Солодилова, И. Ф. Фоменко, И. Н. Чеплыгина, В. С. Чулкова и др. Существуют разные концепции подтекста, но его общая теория пока находится в стадии становления. Не решен целый комплекс проблем: отсутствует общепринятая дефиниция, не до конца разграничены подтекст и смежные явления, не определена роль подтекста в смысловой структуре текста, не описаны средства и способы его формирования.

В монографии реализован лингвоэстетический подход к подтексту, раскрывающий природу художественного текста как эстетического явления. Методологической основой исследования послужили теоретические положения А. А. Потебни о существовании внутренней формы слова, Л. В. Щербы о необходимости лингвоэстетического подхода к языку художественных произведений, Г. О. Винокура о поэтическом языке как «особом модусе языковой действительности», В. В. Виноградова о значимости формы худо-

жественного произведения для создания новых смыслов и увеличения смысловой емкости текста, Б. А. Ларина, полагавшего, что в художественном тексте существуют «тонкие семантические нюансы, которые воспринимаются, но не имеют своих знаков в речи, а образуются в художественном контексте, наслаиваясь на прямое значение слова». Эти исследователи открыли отечественной филологии путь к изучению подтекста как имманентного свойства художественного текста, обусловленного эстетическими функциями языковых знаков, обращенных одновременно к двум видам действительности — реальной и художественной, в их одновременной нераздельности и неслиянности. Поэтому языковой знак, обрастая эстетическими значимостями, всегда обозначает гораздо больше, чем называет.

Лингвоэстетика создала надежную теоретическую и методологическую базу для исследования подтекста (Е. В. Аленкина, Н. Ф. Алефиренко, И. А. Банникова, М. Б. Борисова, А. А. Горшков, В. П. Григорьев, Л. И. Донецких, Е. В. Ермакова, О. В. Загоровская, Л. В. Зубова, С. Г. Ильенко, И. А. Ионова, Л. С. Ковтун, А. В. Кузнецова, Н. А. Купина, С. Ю. Лаврова, Б. А. Ларин, Г. А. Лилич, Д. М. Поцепня, Е. В. Сергеева, А. А. Серебряков, О. Б. Сиротинина, И. А. Тарасова, А. В. Флоря, В. К. Харченко, Л. Г. Хижняк, Н. В. Черемисина, Л. Н. Чурилина, Ю. С. Язикова, Л. Г. Яцкевич и др.). Но проблема подтекста как идиостилистического явления находится пока в начальной стадии изучения.

Формула «Чехов — мастер подтекста» — одна из аксиом чеховедения. К природе чеховского подтекста обращались многие литературоведы и лингвисты: И. В. Алехина, Л. Г. Барлас, Н. И. Бахмутова, Н. Я. Берковский, М. Б. Борисова, Г. А. Бялый, Н. А. Дмитриева, Е. С. Добин, А. Б. Есин, В. Б. Катаев, Н. А. Кожевникова, А. Н. Кочетков, А. В. Кубасов, Н. П. Лялюк, А. Б. Муратов, З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая, М. Л. Семанова, Н. М. Фортунатов, Л. М. Цилевич, А. П. Чудаков, Т. К. Шах-Азизова и др. Однако феномен чеховского подтекста так и не стал предметом специального монографического исследования, и все наблюдения над ним называют недостаточную глубину его научного осмысления.

Свою цель мы видим в анализе поэтики подтекста поздних повестей и рассказов А. П. Чехова. Для этого необходимо выделить

подтекст из системы смежных явлений и дать ему лингвоэстетическое обоснование; показать, что языковые средства всех уровней и их комбинации, обладая потенциальными эстетическими возможностями, входят в смысловую структуру повестей и рассказов А. П. Чехова в качестве стимулов формирования подтекстовых смыслов; с помощью лингвоэстетического толкования прозы писателя на поверхностном и глубинном уровнях дать системное описание извлекаемых подтекстовых смыслов в их статике и динамике; рассмотреть функционирование подтекста в проекции на образную, сюжетно-композиционную, хромотопическую, жанровую структуру текста; доказать, что чеховский подтекст представляет собой идиостилистическое явление и выполняет эстетическую функцию, частными проявлениями которой являются смыслообразующая, композиционно-архитектоническая и коммуникативная; показать, что взгляд на А. П. Чехова как на писателя исключительно нравственно-этической или социальной проблематики несправедлив, поскольку в основе его произведений лежит экзистенциальное осмысление мира и человека.

Мы исходим из положения о статичности текста и динамичности процесса его интерпретации, движения от языкового уровня к образной системе произведения, его сюжетно-композиционному пространству, хромотопу, жанровому своеобразию и от них — к идеомысли, воплощенной на поверхностном и глубинном уровнях смысловой структуры текста, которая вмещает в себя и интенции автора, и сам текст, и его понимание читателем. С одной стороны, смыслы предстают как ментальные сущности, с другой — актуализируются в материальной составляющей текста: в его языковых и надязыковых компонентах и способах их взаимодействия.

Материалом исследования послужили повести и рассказы А. П. Чехова преимущественно конца 80-х – 900-х гг. — периода творческой зрелости художника слова. Наиболее подробно анализируются «Дама с собачкой», «Архиерей», «Степь», «Студент», «Гусев» и «На святках». Для наблюдения за динамикой идиостиля писателя привлекается около 70 повестей и рассказов, в том числе «Анна на шее», «Ариадна», «Бабье царство», «В овраге», «В родном углу», «В ссылке», «Дом с мезонином», «Дуэль», «Ионыч», «Моя жизнь», «Мужики», «Невеста», «Огни», «Попрыгунья», «Скрипка

Ротшильда», «Скучная история», «Случай из практики», «Учитель словесности», «Человек в футляре», «Черный монах» и др. Обращение к наиболее известным произведениям А. П. Чехова, наряду с теми, которые не столь знакомы широкому кругу читателей (например, рассказы «На святках», «В Москве», «В усадьбе», «Супруга» и др.), помогает раскрыть подтекст как идиостилевое явление. Это дает возможность по-новому осмыслить неоднократно изучавшийся текстовый материал и описать формируемые им подтекстовые смыслы благодаря системному подходу к прозаическому творчеству писателя в целом. Для осмысления поэтики поздней прозы А. П. Чехова потребовалось обращение к целому ряду его ранних произведений, которые свидетельствуют о постепенном становлении мировоззренческой и эстетической концепций писателя, росте мастерства, кристаллизации идиостиля («Беглец», «В цирюльне», «Верочка», «Егеря», «Жена», «За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь», «Именины», «Мороз», «Мститель», «Неосторожность», «Перекасти-поле», «Полинька», «Радость», «Рано!», «Свирель», «Святой ночью», «Спать хочется», «Толстый и тонкий», «Тоска» и др.). В процессе работы с подтекстом потребовалось обращение и к письмам А. П. Чехова.

## ГЛАВА I

### Феноменология подтекста

#### § 1. Подтекст и смежные явления

Понятие *подтекст* давно и прочно вошло в терминологический аппарат целого ряда наук, но многие вопросы, связанные со спецификой этого явления, его типологией и функциональными особенностями, пока остаются нерешенными.

Существуют разные определения подтекста. Остановимся на некоторых из них — тех, которые были даны относительно недавно и представляют интерес для его изучения с разных точек зрения. В. Я. Мыркин, например, полагает, что термин *подтекст* дублирует термин *смысл*, а сложившая в филологии традиция понимания подтекста как второго, параллельного смысла противоречит самой его природе, поскольку смысл — это, по мнению ученого, «сущность и цель высказывания в действительной речи» [Мыркин 1976, с. 88]. Синонимичными считают понятия *смысл* и *подтекст* А. М. Камчатнов [Камчатнов 1988] и М. С. Бережкова [Бережкова 1984, с. 141–142].

Е. Н. Соловьёва определяет подтекст как «некий смысловой довесок» [Соловьёва<sup>1</sup> 2006, с. 73]. Л. А. Голякова, напротив, считает его «важнейшим компонентом семантической структуры художественного произведения» [Голякова 2006, с. 8].

Совсем иначе рассматривает подтекст Г. И. Богин, связывая использование этого термина с социально-историческими условиями развития филологической науки в советский период и называя его «идеологически удобным для поэтики социалистического реализма с его установкой на приоритет содержания над смыслом» [Богин 2001]. Именно поэтому, по мысли Г. И. Богина, начиная с К. С. Станиславского и Н. И. Немировича-Данченко, подтекст трактовался как художественный прием.

На самом деле такой подход к подтексту восходит к теории формальной школы, для которой прием был важной составляющей методологии (программная статья В. Б. Шкловского так и называлась — «Искусство как прием»), а смысл деятельности — в изучении морфологии художественного текста. Отказываясь от априорного определения сущностей, представители формальной школы (Б. В. Томашевский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, В. М. Жирмунский, Р. О. Jakobson и др.) считали необходимым лишь признание их проявления и осознание взаимосвязей. «Каждое произведение, — писал Б. В. Томашевский, — сознательно разлагается на его составные части, в построении произведения различаются приемы подобного построения, то есть способы комбинирования словесного материала в словесные единства. Эти приемы являются прямым объектом поэтики» [Томашевский 2003, с. 25].

Именно в этом ключе рассматривали подтекст Г. О. Винокур, В. В. Виноградов, Б. А. Ларин: они анализировали природу художественного текста как эстетического целого, в котором значимостью обладает каждый элемент, так же как и их взаимодействие, рождая новую — художественную реальность. В. В. Виноградов, например, неоднократно отмечал потенциальную семантику текста [Виноградов 1980, с. 81], подчеркивал значимость формы художественного произведения для создания новых смыслов и увеличения смысловой емкости текста [Там же, с. 244–245].

Понятие *подтекст* входит в современный научный терминологический аппарат. В «Словаре актуальных терминов и понятий поэтики», в сравнительной таблице разноязычной терминологии, термину *подтекст* соответствуют иноязычные аналоги: английский (*implied meaning*), немецкий (*Subtext*), французский (*non-dit*), итальянский (*senso nascosto*), польский (*podtekst*) [Поэтика 2008, с. 330]. Этот факт тем более показателен, что у некоторых других русскоязычных терминов, как свидетельствуют данные словаря, иноязычные аналоги не отмечены, например, у таких как «внутренняя мера жанра», «детализация», «роман-антиутопия» и т. д.

Но открытым остается вопрос о том, восстанавливается ли (реконструируется, декодируется) подтекст читателем или формируется заново в сознании каждого из воспринимающих текст.

Традиционная точка зрения на эту проблему, получившая широкое распространение после структуралистских работ Ю. М. Лотмана [Лотман 1970, 1972] и Б. А. Успенского [Успенский 2000], заключается в том, что художественный текст представляет собой целостное и замкнутое явление, поэтому подтекст извлекается читателем (слушателем, адресатом) на основании восприятия текста как эстетического целого. Эту точку зрения на протяжении долгого времени разделяло большинство исследователей. Она представлена в работах Г. В. Колшанского [Колшанский 1959], В. А. Кухаренко [Кухаренко 1979, 1988], Н. А. Купиной [Купина 1981], И. В. Арнольд [Арнольд 1982], И. Р. Гальперина [Гальперин 2007], В. В. Одинцова [Одинцов 2010] и др.

Такое понимание художественного текста восходит к теории Ф. Шлейермахера, который утверждал, что «совершенство произведения искусства как целостности состоит прежде всего в том, что художественное произведение есть нечто в себе замкнутое» [Шлейермахер 1967, с. 292–293]. Как известно, Ф. Шлейермахеру принадлежит центральная идея герменевтики — идея герменевтического круга, замыкающего в диалектическое единство часть и целое и предполагающего толкование целого через его части, а толкование частей — через их отношение к целому. Круг ограничен текстом, субъект понимания (читатель, слушатель, адресат) находится за его чертой, но может в большей или меньшей степени полно «воссоздать» замысел автора. При таком подходе смысл текста тождествен авторской интенции, а извлечение подтекста представляется как процесс читательского «вживания», «вчувствования» в духовный мир автора. Толкование текста в опоре на теорию герменевтического круга Ф. Шлейермахера породило методику работы с подтекстом, которая преследует цель «понять (осмыслить), что хотел сказать автор», «сформулировать авторскую мысль», «декодировать текст», «восстановить авторский подтекст» и т. д.

Исследования, выполненные в рамках такого подхода, безусловно, внесли и продолжают вносить существенный вклад в изучение специфики художественного текста в целом и подтекста в частности. Но они не объясняют причин множественности интерпретаций художественного произведения, как не объясняют, почему с течением времени его смысловое пространство обретает способность к расширению.

Другой подход к изучению подтекста, прямо противоположный первому, основан на абсолютизации главенствующей роли субъекта восприятия. Этот подход достаточно широко распространен в научной среде и опирается на теорию герменевтика Р. Ингардена [Ингарден 1962]. И. А. Солодилова поэтически определяет его как «импрессионистическую концепцию смысла» [Солодилова 2003, с. 66].

По мнению Р. Ингардена, «произведение художественной литературы не является, строго говоря, конкретным объектом эстетического восприятия. Оно, взятое самое по себе, представляет собой лишь костяк, который в ряде отношений дополняется или восполняется читателем, а в некоторых случаях подвергается также изменениям или искажениям» [Ингарден 1962, с. 72]. При этом источником «дополнений и трансформаций» является исключительно «воспринимательно-конструктивная деятельность читателя» [Там же]. Это значит, что определяющую роль в истолковании текста играет личность читателя, его тезаурус, обусловленный целым рядом причин: исторических, социальных, национальных, культурных, профессиональных, духовных, психологических, возрастных и многих других.

В современной лингвистике такой подход реализуют представители интерпретационизма, провозгласившего в качестве основного тезиса мысль о том, что «значения вычисляются интерпретатором, а не содержатся в языковой форме» [Есо (Эко) 1979 (2005); Culler 1980; Olsen 1987; Harst 1989; Белянин 1990, 2000; Никифоров 1991; Демьянков 2003 и др.].

Некоторые представители интерпретационизма не столь категоричны и признают, что компоненты текста обладают рядом объективных значений, с которыми нельзя не считаться. Но при этом по-прежнему подчеркивают, что в процессе интерпретации важен и текст, и личность воспринимающего. По мнению В. П. Беянина, «читатель имеет право на собственную интерпретацию смысла художественного текста. Эта интерпретация зависит не только от текста, но и от психологических особенностей читателя. Максимально адекватно читатель интерпретирует тексты, созданные на базе близких ему как личности психологических структур» [Белянин 2000, с. 10].

«Интерпретация, — по словам В. З. Демьянкова, — *целенаправленная когнитивная деятельность* (выделено автором — Е. Л.), обладающая обратной связью с промежуточными (локальными) и глобальными целями интерпретатора, который далеко не всегда уверен в целенаправленности действий у автора воспринимаемой речи. Интерпретация состоит в установлении и/или поддержании гармонии в мире интерпретатора, что может выражаться в осознании свойств контекста речи и в помещении результатов такого осознания в пространство внутреннего мира интерпретатора» [Демьянков 2003, с. 120].

На определяющую роль воспринимающего текст в процессе интерпретации указывает Н. С. Болотнова: «Смысловая структура текста, — пишет она, — отражение в сознании воспринимающего субъекта структурированного концептуально содержательного плана произведения» [Болотнова 1992, с. 174]. Такой подход объясняет, почему тексты вызывают разные, иногда противоположные интерпретации. Более того, при неоднократном обращении к тексту один и тот же человек может по-разному расставлять эмоционально-смысловые акценты, обнаруживая все новые ассоциативные связи между компонентами смысловой структуры текста.

Мы разделяем позицию Л. Ю. Чуновой, которая утверждает, что смыслы принадлежат сфере ментальности, но не готовы согласиться с тем, что они «принципиально не могут быть описаны» [Чунова 2006, с. 34–35]. Скорее, они всегда носят предположительный характер, поскольку проявляют свойства динамического явления, с трудом поддаются структурированию и не всегда адекватно вербализуются.

Слабой стороной точки зрения интерпретационистов является понимание ими текста как структуры, открытой для любых истолкований, в том числе далеких от авторского замысла, что неизбежно ведет к субъективному приписыванию смыслов, к признанию истинности любого суждения о тексте, а значит, к «субъективистскому плюрализму». Но именно интерпретационисты впервые обратили внимание на то, что смысл может обладать разнообразнейшими оттенками — от неуловимых до противоположных, а введенный ими термин *литературная компетенция* (по аналогии с языковой

*компетенцией* Н. Хомского) прочно вошел в терминологический аппарат современной филологии.

Наиболее перспективной, на наш взгляд, является третья концепция, восходящая к философскому учению М. Хайдеггера [Хайдеггер 2006] и герменевтическим трудам Х.-Г. Гадамера [Gadamer 1975, 2002 и др.] и квалифицируемая сегодня как «онтологическое понимание смысла».

Согласно этой концепции, понимание представляет собой естественный способ бытия человека. Полный объективный смысл любого объекта или процесса открывается нам лишь в совокупности абсолютно всех его связей — как осознаваемых, так и неосознаваемых. Любое упущение связей или невнимание к ним ведет к ограничению смысла. Смысл, который придает объекту конкретный человек, всегда лишь часть общего смысла этого объекта. Но и сам человек может образовывать новые связи с объектом, тем самым придавая ему новый смысл, а точнее — добавляя что-то к его полному смыслу. По мнению Х.-Г. Гадамера, «диапазон осмысления не может ограничиться ни тем, что автор изначально имел в виду, ни кругозором человека, которому изначально был адресован» [Гадамер 1991, с. 85].

Развивая идеи М. Хайдеггера, Х.-Г. Гадамер пришел к осознанию того, что понимающего необходимо не исключать из герменевтического круга, а включать в него. При восприятии и истолковании текста читателю нет необходимости выходить из герменевтического круга, разрывать его. Наоборот, для подлинного диалога с автором в этот круг нужно войти. Диалог автора и читателя, их общение и понимание друг друга через слово осуществляется внутри герменевтического круга.

Эта мысль восходит к теории диалогичности мышления, которая занимала умы не только русских (см. работы М. М. Бахтина), но и многих зарубежных исследователей, например, такого крупного немецко-американского исследователя, как О. М. Ф. Розеншток-Хюсси. Он справедливо отмечал, что «никакая речь <...> не имеет смысла, если она не воспринимается как вариация чего-то общего,

что разделяется говорящим и его слушателями» [Розеншток-Хюсси 1994, с. 53].

Выйдя из-под пера автора, художественный текст, теперь уже независимо от своего создателя, открывается для новых связей, и сведение его смысла только к авторскому замыслу обедняет и упрощает его. Читатель не только воссоздает, не только реконструирует авторский замысел, но и создает, конструирует смысл заново. Таким образом, смысловое пространство художественного текста вмещает в себя и сам текст, и интенции автора, и его понимание читателем: с одной стороны, смыслы являются как ментальные сущности, с другой — актуализируются в материальной составляющей текста: в его языковых и надязыковых компонентах и способах их взаимодействия.

Смысловое пространство художественного текста в целом представляет собой двухуровневую структуру — уровень содержания, явных (поверхностных, эксплицитных) смыслов и уровень скрытых (глубинных, имплицитных) смыслов.

Вопрос о специфике *явных* и *скрытых* смыслов пока остается открытым. Их иначе называют *поверхностными* и *глубинными* [Купина 1983], *буквальными* и *подразумеваемыми* [Овсянникова 1993], *эксплицитными* и *имплицитными* [Бакланова 2006]. Скрытые смыслы делят на *собственно языковые* и *несобственно языковые* [Исаева 1996], *интенциональные*, *неинтенциональные* и *конвенциональные* [Масленникова 1999] и т. д.

Но чаще разграничение явных (поверхностных смыслов, или содержания) и скрытых (глубинных) смыслов делается на основании только лишь одного критерия — эксплицитности / имплицитности, хотя, на наш взгляд, это несколько упрощает суть явлений.

Под *содержанием* (или *поверхностными смыслами*) мы понимаем материальную основу сообщаемого, репрезентированную в синтагматической (линейной) плоскости художественного текста, которая характеризуется вербализованностью и использованием языковых единиц в их словарных значениях.

*Глубинные (скрытые) смыслы* — это невербализованная категория, возникающая на базе парадигматики текста, основанная на использовании языковых и надязыковых единиц и их сочетаний



в локальном, текстовом, культурно-историческом и интертекстуальном пространствах.

Вербализованность / невербализованность — не единственный критерий для разграничения содержания и смысла. Они отличаются сферой своего функционирования: содержание принадлежит тексту и потому объективно; смысл рождается в сознании автора и читателя, а потому intersubjectiven. Он «требует множественности сознаний» и «рождается в точке соприкосновения разных сознаний» [Бахтин 1972, с. 135].

Содержание, как правило, однозначно понимается читателем, потому что, в отличие от смысла, объективно. Оно теснее связано с языковыми значениями репрезентирующих его языковых единиц. Смысл индивидуален и менее предсказуем, характеризуется неисчислимыми оттенками и вариациями, питающими многообразие интерпретаций художественного текста. Он образуется в результате различного рода изменений, которым подвергаются языковые единицы в тексте, их взаимодействия, а также благодаря привлечению к процессу понимания текста его надязыковых компонентов и внеязыковых реалий. Поэтому по сравнению с содержанием смысл характеризуется большей абстракцией и стремлением к обобщенности в рамках художественного целого и вне его.

Две формы представления информации — эксплицитная и имплицитная — сосуществуют в художественном тексте, находясь в сложных отношениях. Вероятно, не может быть чисто эксплицитного или чисто имплицитного художественного текста. В творчестве разных авторов и в разных произведениях одного и того же автора, как правило, преобладает одна из форм. «Эксплицитная манера изложения существенно облегчает роль интерпретатора, — отмечает В. А. Кухаренко. — Автор сам недвусмысленно оценивает персонажей, явно поддерживает одну сторону в конфликте, сам всем воздает по заслугам. Эксплицитная литература всегда открыто дидактична» [Кухаренко 1988, с. 180].

Глубинные (скрытые) смыслы — явление неоднородное, к ним относим пресуппозицию (включая фоновые знания и языковую компетенцию), импликацию и подтекст.

Понятие *пресуппозиция* заимствовано из логики, но получило свое наибольшее развитие в лингвистике: см. работы Г. Фреге

[Frege 1952], Дж. Остина [Austin 1962, 1963], П. Ф. Стросона [Strawson 1963], Дж. Катца и П. Посталя [Katz 1964], Э. Кинэна [Keenan 1971], Н. Д. Арутюновой [Арутюнова 1973], В. А. Звегинцева [Звегинцев 1976], Р. И. Павилёниса [Павилёнис 1986], А. С. Диденко [Диденко 2007], Г. В. Колшанского [Колшанский 2009] и др.

К выделению категории пресуппозиции исследователей подтолкнуло осознание необходимости разграничения в семантике высказывания того, что в нем утверждается, и того, что составляет лишь предпосылку суждения.

Основным различием в концепциях логиков и лингвистов относительно пресуппозиции является признание и, соответственно, отрицание наличия у высказываний признака истинности-ложности. «В лингвистике, — пишет Л. А. Наумова, — говорят не о ложности, а об отсутствии пресуппозиции или о ее нарушении» [Наумова 1998].

В понятие пресуппозиции вкладывают разное содержание. Так, Н. Д. Арутюнова [Арутюнова 1973], исследуя спектр его понимания в исследованиях зарубежных ученых, выделяет основные значения, в которых чаще всего используется это понятие: коммуникативно нерелевантные компоненты значения слова или предложения (экзистенциальные пресуппозиции) [Austin 1962, 1963; Katz 1964]; представление говорящих о естественных отношениях между событиями (логические пресуппозиции) [Lakoff 1971]; условия эффективности речевого акта (прагматические пресуппозиции) [Keenan 1971]; семантическая детерминация одного слова или высказывания другим словом или высказыванием в тексте (синтагматические пресуппозиции) [Lyons 1968]; представление говорящего о степени осведомленности адресата речи (коммуникативные пресуппозиции) [Chomsky 1965; Tutescu 1970].

Понятие пресуппозиции чаще всего рассматривается в терминологической системе лексической и синтаксической семантики, функционального и коммуникативного подхода к языку. Понимаемая в коммуникативном аспекте, пресуппозиция входит в семантику высказывания как «фонд общих знаний» собеседников, как их некий «предварительный договор». Пресуппозиция, по словам Н. Д. Арутюновой, «как бы соотносится с местоимением “мы” и временем, предшествующим сообщению», в отличие от утвер-

ждаемого, которое «коррелирует с местоимением “я” и моментом речи» [Арутюнова 1973, с. 85].

На понятие подтекста проецируется и представление о пресуппозиции Р. И. Павилёниса, рассматривающего его в лингвофилософском ракурсе [Павилёнис 1986, с. 384]. Он считает, что при восприятии текста добавочное содержание возникает на основе накопленных человеком сведений, сети пресуппозиционных отношений, «концептуальных систем», которые вмещают в себя опыт человека. Они образуют в нашей памяти модель данного объекта, открывая путь к имплицитному содержанию.

Аналогичную позицию занимает В. А. Звегинцев, отмечая, что при обращении к тексту человек получает гораздо больше информации, чем заключено в его непосредственном восприятии: «Главная ценность проблемы пресуппозиции заключается как раз в том, что она делает возможным экспликацию <...> подтекста» [Звегинцев 1976, с. 221]. Исследователь отмечает: «Один из слоев смысла принадлежит предложению и составляет его смысловое содержание, а другой выносится за пределы предложения (или высказывания) и образует условия его правильного понимания, или <...> его подтекст» [Там же, с. 250].

С этим положением спорит И. Р. Гальперин, справедливо отмечая, что здесь В. А. Звегинцев фактически отождествляет понятия пресуппозиции и подтекста. По мнению же самого И. Р. Гальперина, подтекст — это вовсе не «условия правильного понимания», а «некая дополнительная информация, которая возникает благодаря способности читателя видеть текст как сочетание линейной и супралинейной информации» [Гальперин 2007, с. 46].

Такую же позицию занимает Е. В. Ермакова — автор одной из последних исследовательских работ по теории имплицитных смыслов: «Пресуппозиция понимается нами как та часть “вводимых в оборот” неосознаваемых знаний, которая необходима для понимания смысла высказывания, а также для порождения высказываний» [Ермакова 2010, с. 11]. Эти знания, подчеркивает Е. В. Ермакова, относятся к разным типам и обладают разной степенью имплицитности: ценностно-прагматические знания (или знание морально-этических культурных норм) гораздо более имплицитны, тогда как знания декларативного типа (фактов научного, философского, лите-

ратурного и другого характера) наименее имплицитны [Там же, с. 7]. Такого рода знания называем *фоновыми*. Они составляют один из двух видов пресуппозиции и представляют собой экстралингвистическое явление, вбирают в себя все предварительные знания, которые способствуют пониманию текста, являются условием восприятия подтекста как выводного смысла.

В любых текстах функционируют многообразные неявные основания и предпосылки — философские, общенаучные, социально-политические, нравственно-этические, эстетические и др., репрезентирующие фоновые знания (иначе называемые *вертикальным контекстом*). В них подспудно проявляют себя традиции, обычаи повседневности и здравого смысла и т. д., то, что принято определять как «скрытое, молчаливое, имплицитное (*от lat. implicite — в скрытом виде, неявно; противоположное — explicite*) (курсив авт. — Е. Л.), периферийное в отличие от центрального, или фокального, то есть находящегося в фокусе сознания» [Культурология 2007, с. 685].

Благодаря фоновым знаниям подтекст предстает как невербализованная сущность, отраженная в самой ткани текста, характеризующая и предмет изображения, и личность автора, который произвольно или непроизвольно вкладывает определенный комплекс смыслов в порождаемый им текст. Эти смыслы определены мировоззренческими доминантами автора текста, его убеждениями, всем ходом рассуждения, отбором фактов и аргументов, которыми он оперирует, часто — общекультурными, научными, социально-политическими, нравственно-этическими, религиозно-аксиологическими, гендерными и многими другими. Так формируются объективные особенности текстов, которые осознанно или неосознанно закладываются автором и могут быть восприняты (или не восприняты) читателем.

Фоновые знания чрезвычайно важны для понимания художественного текста. Они включают в себя предпосылки и условия, которые, не входя в семантику языковых единиц, создают почву для восприятия и осознания текста, способствуют его репрезентации как смыслового и архитектурного целого и адекватному пониманию со стороны воспринимающего.

Фоновые знания дают возможность для реализации одной из важнейших функций художественного текста, как ее понимал

Ю. М. Лотман, — функции конденсации культурной памяти. Эта функция рассматривалась ученым в проекции на такие глобальные явления, как культура и ноосфера. В процессе восприятия текст «обретает семиотическую жизнь», предстает как часть культуры, как явление, через смысловое пространство которого оживают память и традиция, осуществляется связь между разными поколениями, между прошлым и настоящим. Без этого были бы невозможны ни историческая наука, ни представления о культуре и жизни прошлого: «Если бы текст оставался в сознании воспринимающего только самим собой, то прошлое представлялось бы нам мозаикой несвязанных отрывков. Но для воспринимающего текст — всегда метонимия реконструируемого целостного значения, дискретный знак недискретной сущности» [Лотман 1999, с. 21].

Без фоновых знаний через текст нельзя передать сообщение адекватно, в полном объеме, иначе неизбежны смысловые потери и семантические сдвиги. В силу недостаточной изученности фоновых знаний сегодня можно только предполагать, что для своего адекватного восприятия и понимания наиболее богатой и емкой системы фоновых знаний требует от читателя художественный текст.

Языковой знак в пространстве художественного текста проявляет заложенные в нем потенции к преобразованию в силу его включенности в эстетическую семиотическую систему. Именно здесь для понимания автора и читателя особое значение приобретают культурные константы общечеловеческого, национально-этнического, социального, индивидуально-личностного фона, как современные, так и исторические — то, что является содержанием фоновых знаний [См. об этом: Верещагин 1983; Крюков 1988; Степанов<sup>3</sup> 2004 и др.].

Сложная семиотическая система художественного текста, которая изначально рассчитана на фоновые знания воспринимающего, привела Ю. М. Лотмана к мысли о том, что если все тексты в пространстве культуры расположить на оси от простого к сложному, то художественные тексты окажутся на ее вершине [Лотман 1999, с. 19].

Другим видом пресуппозиции считаем *языковую компетенцию*. Это понятие было введено представителями генеративной лингвисти-

тики (Н. Хомский) для описания владения носителем языка языковыми средствами: знание языка дает возможность продуцировать на нем осмысленную речь. Но в современном понимании языковая компетенция представляет собой гораздо более емкое понятие, с помощью которого описывается способность оперировать всей совокупностью правил, которые регулируют речевую деятельность на данном языке. Эта способность реализуется через семантическую, синтаксическую и прагматическую компетенции [Kempen 2003, 2004; Paradis 2003; Sorace 2005; Featherston 2005; Keller 2006; Энциклопедия эпистемологии и философии науки 2009 и др.]. Без языковой компетенции невозможна никакая речевая деятельность, в том числе восприятие и осмысление текста.

Особые отношения связывают подтекст и *импликацию*. В. А. Кухаренко считает эти явления тождественными, а термины синонимичными, отличающимися только этимологией: термин *подтекст* — исконный, *импликация* — заимствованный. Именно от теории В. А. Кухаренко идет традиция отождествления импликации и подтекста: «Подтекст (импликация) — это способ организации текста, ведущий к резкому росту и углублению, а также изменению семантического и/или эмоционально-психологического содержания сообщения без увеличения длины последнего» [Кухаренко 1988, с. 181]. И далее: «Подтекст (импликация) — это содержание, пунктирно реализуемое в языковой материи текста, создающее смысловую глубину художественного произведения, развивающееся в дополнение (и/или изменение) к линейно развернутой информации, выступающее одним из основных способов формирования концепта» [Там же, с. 186]. Отождествление импликации и подтекста нашло своих последователей: А. А. Брудный [Брудный 1976], Н. В. Муравьева [Муравьева 2005], А. Н. Зарецкая [Зарецкая 2010] и др.

И. В. Арнольд предложила разграничивать подтекст и импликацию и делать это на основании критерия масштабности: подтекст соотносится со всем художественным текстом, а импликация — с отдельным эпизодом. «Как импликация, так и подтекст создают дополнительную глубину содержания, но в разных масштабах. <...> Подтекст и импликацию часто трудно разграничить, поскольку они

представляют собой варианты подразумевания и часто встречаются вместе, присутствуя в тексте одновременно, они взаимодействуют друг с другом» [Арнольд 1982, с. 85]. Но предложенный И. В. Арнольд термин *текстовая импликация* у лингвистов так и не нашел поддержки, поскольку дублирует понятие подтекста.

Между тем подтекст и импликация обладают как общими, так и индивидуальными чертами. И подтекст, и импликация являются видами скрытого смысла, оба опосредованно вербализованы, обеспечивают приращение смысла. Оба оказываются доступными лингвистическому наблюдению при деавтоматизации чтения. Оба основаны на способности единиц языка порождать ассоциативные и коннотативные значения, могут передавать как предметно-логическую, так и экспрессивно-оценочную информацию. Оба с разной степенью интенсивности проявляют себя в отдельных отрезках текста и т. д.

Но при этом импликация и подтекст существенно отличаются друг от друга: импликация нерематична, по преимуществу одинаково понимается воспринимающими текст, как правило, невариативна; подтекст рематичен, содержит новую информацию, поэтому многозначен и вариативен.

Импликация может содержать информацию, общую для целого ряда текстов. Подтекст уникален, как неповторимо и уникально каждое художественное произведение. Для функционирования импликации важна не столько авторская интенция, сколько общие механизмы порождения и восприятия сообщения. Подтекст в большей степени, чем импликация, характеризуется интенциональностью со стороны автора и в большей степени обращен к языковой личности читателя, требует для своего восприятия гораздо большего интеллектуального и эмоционального усилия.

Импликации достаточно отрезка текста, ограниченного текстовой ситуацией. Подтекст стремится к соотнесению со смысловой структурой целого текста.

Элементы, соответствующие antecedенту импликации, расположены контактно, соответствующие antecedенту подтекста — контактно и дистантно.

В художественном тексте импликация проецируется на эпизод как звено сюжета, подтекст — на сюжет и композицию в целом, образную систему произведения, его тему и идею, пространственно-временные особенности, жанр. В подтексте проявляются взаимосвязь и взаимозависимость всех элементов текста.

Основная функция импликации — коммуникативно-прагматическая, подтекста — эстетическая.

Различия между импликацией и подтекстом привели исследователей к мысли о том, что импликация является основой (или средством) создания подтекста [Солодилова 2004; Ермакова 2010; Ануфриева]. Именно в этом ключе выполнены исследования Ф. Б. Ситдиковой [Ситдикова 1985], К. А. Долинина [Долинин 2007], Л. Р. Безугла [Безугла 2008], Е. В. Ермаковой [Ермакова 2008, 2009, 2010], М. В. Никитина [Никитин 2009] и др.

Таким образом, смысловое пространство художественного текста представляет собой двухуровневую структуру, состоящую из поверхностных смыслов (содержания) и глубинных (имплицитных, скрытых) смыслов.

Содержание и смысл различаются рядом параметров, среди которых основными являются: вербализованность / невербализованность; принадлежность исключительно тексту или воспринимающему сознанию (автору и читателю); однозначностью / неоднозначностью понимания; предсказуемостью; степенью необходимости привлечения для своего понимания надъязыковых компонентов текста и внетекстовых реалий и т. д.

Глубинные (имплицитные, скрытые) смыслы — явление неоднородное. К ним относим пресуппозицию, импликацию и подтекст. Все они важны для понимания художественного текста, хотя имеют разную природу и по-разному проявляют себя в тексте. Подтекст — наиболее «глубинный» и самый сложный вид скрытых смыслов. Пресуппозиция и импликация участвуют в процессе его формирования.

Подтекст всегда носит предположительный характер, поскольку динамичен, индивидуален, с трудом структурируется и не всегда поддается адекватной вербализации.

Несмотря на то, что текст представляет собой открытую структуру, он требует адекватной интерпретации. Тексту не должны навязываться смыслы, не находящие материального подтверждения в его языковой и надязыковой ткани.

## § 2. Подходы к изучению подтекста

Впервые о подтексте как эстетическом явлении заговорили руководители МХАТ К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Ставя чеховские пьесы, они осмыслили их поэтику, вникали в язык образов, искали за внешней простотой формы глубину и символическую значимость содержания. Описывая в книге «Моя жизнь в искусстве» (1925) свою актерскую работу над ролью Григорина в «Чайке», К. С. Станиславский рассказывал о том, что, играя этого персонажа, он вначале надевал элегантный белый костюм. Ему понадобилось время и напряженное обдумывание роли, чтобы понять, что у Григорина обязательно должны быть клетчатые панталоны и дырявые башмаки, как это видел сам автор пьесы А. П. Чехов. «Конечно, именно дырявые башмаки и клетчатые брюки, и вовсе не красавчик! — писал К. С. Станиславский. — В этом-то и драма, что для молоденьких девушек важно, чтоб человек был писателем, печатал трогательные повести, — тогда Нины Заречные, одна за другой, будут бросаться ему на шею, не замечая того, что он и незначителен как человек, и некрасив, и в клетчатых брюках, и в дырявых башмаках. Только после, когда любовные романы этих «чаек» кончаются, они начинают понимать, что девичья фантазия создала то, чего на самом деле никогда не было» [Станиславский 1988, т. 1, с. 298].

Здесь К. С. Станиславский еще не использует понятия *подтекст*, но ощущает ту сложную и неоднозначную взаимосвязь формы и содержания, которые всегда лежат в основе любого эстетического явления и продуцируют неравнозначность внешнего и внутреннего, поверхностного и глубинного.

Слово *подтекст* у К. С. Станиславского появится позже — в книге «Работа актера над собой» (1938), когда он, размышляя над пьесами В. Шекспира и М. Горького, придет к выводу, что в про-

цессе постановки в театре происходит их «пересоздание»: «Мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чужой текст свой подтекст, устанавливаем свое отношение к людям и к условиям их жизни; мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением [Станиславский 1989, т. 2, с. 106]. Так впервые словом *подтекст* К. С. Станиславский обозначил интерпретацию актером его роли и пьесы в целом.

Показательно, что в многократно переиздававшемся «Большом энциклопедическом словаре» определение подтекста не претерпело изменений и по-прежнему восходит к тому, как его понимал К. С. Станиславский: «Подтекст, в литературе (преимущественно художественной), — скрытый, отличный от прямого значения высказывания смысл, который восстанавливается на основе контекста с учетом ситуации. В театре подтекст раскрывается актером с помощью интонации, паузы, мимики, жеста» [Большой энциклопедический словарь 2004, с. 927].

Рассказывая, как другой известный театральный режиссер — Е. В. Вахтангов — работал над подготовкой спектаклей, актер В. Л. Зускин вспоминает, какое значение тот придавал речи персонажей: «Каждый, кто произносил ту или другую реплику из своей роли, должен был находить сокровенный смысл того, что автор хотел сказать этой репликой. “Например, — говорил Вахтангов, — если кто-нибудь спрашивает у вас, который час, он этот вопрос может вам задавать при различных обстоятельствах с различными интонациями. Тот, который спрашивает, может быть, не хочет в самом деле знать, который именно час, но он хочет, например, дать вам понять, что вы слишком засиделись и что уже поздно. Или, напротив, вы ждете доктора, и каждая минута очень дорога для вас. Можно перечислить целый длинный список таких обстоятельств и случаев, когда интонация этого же вопроса может звучать по-иному. Вот почему необходимо искать подтекст каждой фразы” [Херсонский 1940, с. 140].

Заметный вклад в раскрытие феномена подтекста внес бельгийский драматург М. Метерлинк, определив его в статье «Трагизм повседневной жизни» (1896) как «второй диалог» и указав на особую

значимость в драматургическом тексте. Его книга эссе «Сокровище смиренных», в которую вошла статья, представляет собой результат рефлексии М. Метерлинка над собственными драматическими произведениями, поэтика которых созвучна чеховским пьесам. Сегодня эта книга признана манифестом символизма, но это не помешало ее автору прозорливо определить современную эпоху как время расширения «области души»: «Наша жизнь утратила поверхностную живописность, но выиграла в глубине, в интимной значительности, в духовной важности» [Метерлинк 1915, т. 2, с. 69].

И действительно, уже гораздо позже исследователи не раз указывали на то, что своим рождением подтекст во многом обязан росту психологизма в искусстве в целом и в литературе в частности. Это отмечает, например, В. А. Кухаренко: «Имплицитная манера письма представляет собой естественный этап в развитии способов художественного изложения. Она тесно связана с психологической прозой, проследившей, объяснившей и показавшей тончайшие движения человеческой души...» [Кухаренко 1979, с. 97].

Так появившийся в театральной практике и осознанный сначала в театральной критике, подтекст стал одним из наиболее распространенных понятий гуманитарного знания, хотя представления о смысловой глубине текста существовали с древнейших времен. Еще в древнеиндийских трактатах, например, велась речь о «внешней и внутренней сущности художественного произведения». На это в свое время обратил внимание Б. А. Ларин [Ларин 1974, с. 66].

Во второй половине XX века текст был осмыслен не только как совокупность языковых единиц, но и как самостоятельная единица языка и речи. Появились работы по лингвистике текста — В. Дресслера, Т. Ван Дейка, А. Греймаса, И. Р. Гальперина, Г. А. Золотовой, Г. Я. Солганика, Т. Н. Николаевой, Е. Косериу и целого ряда других исследователей. В развитии этого направления ученые видели перспективное расширение рамок научного описания языковых явлений. «Они заглянули за границы отдельного предложения, — пишет К. А. Филиппов, — и увидели новый, яркий мир содержательных взаимосвязей и структурных сцеплений целого речевого произведения» [Филиппов 2003, с. 11]. Это послужило возобновлению интереса как к формально-содержательной стороне текста, так и к осо-

бенностям его функционирования, его категориям и свойствам, в том числе и к подтексту.

Изучением подтекста занимаются представители разных наук. Для его филологического осмысления отправными стали словарная статья в «Краткой литературной энциклопедии», написанная В. Е. Хализевым [Краткая литературная энциклопедия 1968, т. 5, с. 829–830], и концепция Т. И. Сильман, изложенная ею в двух публикациях [Сильман 1969<sup>1</sup>; Сильман 1969<sup>2</sup>]. По В. Е. Хализеву, подтекст — это «скрытый смысл высказывания, вытекающий из соотношения словесных значений с *контекстом* (выделено автором — Е. Л.) и особенно — речевой ситуацией» [Краткая литературная энциклопедия 1968, т. 5, с. 829]. По Т. И. Сильман, подтекст — это «глубина текста» [Сильман 1969<sup>1</sup>, с. 89], «не выраженное словами, подспудное, но осязаемое для читателя или слушателя значение какого-либо события или высказывания» [Сильман 1969<sup>2</sup>, с. 84].

Рассмотрение подтекста как явления, находящегося в точке пересечения горизонтальной (лингвистической) и вертикальной (надлингвистической) осей высказывания (и шире — текста), оказалось перспективным. Оно поставило перед исследователями задачу изучения поля взаимовлияний и взаимопереходов языкового и внеязыкового, сказанного и мыслимого, вербализованного и невербализованного, объективного и субъективного, типологического и индивидуального и т. д. Каждый из этих вопросов и сегодня находится в поле зрения филологов — литературоведов и лингвистов.

Концепций подтекста, изучаемого с литературоведческой точки зрения, существует достаточно много. Предложенные в них определения этого понятия иногда носят обобщенный характер и поэтому мало способствуют раскрытию его природы. В качестве примера неудачной дефиниции можно привести образно-метафорическое толкование подтекста И. Н. Крыловой. По мнению исследователя, подтекст — это «глубинная часть произведения, которая скрыта от глаз читателя и которую он должен увидеть сквозь толщу текста, чтобы полнее и глубже понять заложенную в нем мысль» [Крылова 1982, с. 85]. Такое определение, несомненно, подчеркивает значимость исследуемого явления, но не приближает к осмыслению его сути.

Показательно, что литературоведы чаще всего не конкретизируют свое понимание подтекста, полагая, что этот термин обладает вполне очевидным, прозрачным содержанием. Отсюда и неизбежное следствие: в понятие подтекста включается все, что непосредственно не эксплицировано в тексте. Это могут быть аллюзии и реминисценции [Камчатнов 1988], культурно-историческая или историко-литературная ситуация, нашедшая отражение в тексте [Николаева 1988], факты биографии автора [Барский 1999], некоторые черты его художественного метода [Муратов 2001], форма выражения авторского личностного сознания [Корман<sup>1</sup> 2003] и т. д.

В этой ситуации представляется затруднительным выделение приоритетных литературоведческих концепций подтекста, так как последний часто понимается излишне широко и предстает как синкретичное, недифференцированное явление, приобретая такую содержательную расплывчатость, которая на практике вполне может оказаться замененной другим понятием: психологизмом [Есин 1988; Муратов 2001], художественной деталью [Жемчужный 2000], интертекстуальными связями [Тарановский 2000; Ронен 2000; Шадурский 2000], разновидностью сюжета [Корман<sup>1</sup> 2003] и т. д.

Кроме того, остро чувствующие метафоричность слова *подтекст* литературоведы ввели в научный обиход не менее метафоричные синонимы: *невидимая часть айсберга* [Юсфин 1991], *потенный смысл* [Александров 2001], *подводное течение* [Муратов 2001; Сухих 2007] (хотя понятие встречается еще у В. И. Немировича-Данченко), *второе дно* [Заславский<sup>1</sup> 2002] и др.

Интерес к проблеме растет, и в последние 20 лет появилось большое количество литературоведческих исследований, посвященных изучению подтекста в отдельных произведениях разных писателей: А. С. Пушкина [Иваницкий 1993], Н. В. Гоголя [Барабаш 2002], Н. А. Некрасова [Ригерина 2001], И. А. Бунина [Жемчужный 1997], А. П. Чехова [Муратов 2001], М. И. Цветаевой [Баевский 1992], О. Э. Мандельштама [Тарановский 2000; Тименчик 1993], А. С. Грина [Яблоков 2008], Л. М. Леонова [Якимова 2000], М. А. Булгакова [Яблоков 2002], В. В. Набокова [Шадурский 2000], В. С. Высоцкого [Корман<sup>2</sup> 2006] и т. д.

Традиция квалификации подтекста как явления исключительно лингвистического восходит к теориям Т. И. Сильман [Сильман

1969<sup>1</sup>, 1969<sup>2</sup>] и И. Р. Гальперина [Гальперин 2007]. Разводя понятия *пресуппозиция* и *подтекст*, И. Р. Гальперин подчеркивает лингвистическую природу подтекста в противовес экстралингвистической сути пресуппозиции: подтекст, как пишет исследователь, «явление чисто лингвистическое, но выводимое из способности предложений порождать дополнительные смыслы благодаря разным структурным особенностям, своеобразию сочетания предложений, символике языковых фактов» [Там же, с. 44]. Буквальное и подтекстовое, по мнению И. Р. Гальперина, становятся в отношении тема — рема: буквальное реализует себя на уровне темы, подтекстовое формируется в качестве ремы.

Напротив, Н. И. Жинкин [Жинкин 1964, 1982], Р. И. Павилёнис [Павилёнис 1983], С. Д. Кацнельсон [Кацнельсон 2009] и другие исследователи разграничивают языковое понятие значения и надязыковое понятие смысла. Так, Р. И. Павилёнис считает, что не следует отождествлять мысль и язык, как не следует приписывать функцию «порождения мысли самому языку, чистой вербальной форме» [Павилёнис 1983, с. 263]. Аналогичное заявление делает А. В. Бондарко: «В отличие от значения, смысл — это содержание, не связанное лишь с одной формой или системой форм данного языка», «смысл опирается не только на языковые формы, но и на другие разновидности носителей» [Бондарко 1998].

Для языковедческой традиции, начиная с работ А. А. Потебни, характерна именно такая интерпретация соотношения языкового и мыслительного явлений: «Язык имеет свое содержание, но оно есть только форма другого содержания, которое можно назвать лично-объективным на том основании, что хотя в действительности оно составляет принадлежность только лица и в каждом лице различно, но самим лицом принимается за нечто, существующее вне его. Это лично-объективное содержание стоит вне языка» [Потебня 1977, с. 118–119].

Смысл текста — явный (содержание) и скрытый (включая подтекст), таким образом, находится в непосредственном взаимодействии с сознанием как автора, так и читателя, а его подлинная сущность предстает как диалог людей, актуализирующих весь свой личностный потенциал, включая фоновые знания и ассоциативное мышление, восполняющие невербализованную мысль.

В целом лингвистические концепции, в отличие от литературоведческих, не отличаются большим разнообразием, но само явление подтекста проанализировано намного детальнее. При этом основанием для классификации лингвистических подходов к подтексту можно принять семиотическую теорию Ч. Морриса, вслед за которым исследователи видят в семиотике «унифицирующую науку», инструмент для всех областей знания, идущий на смену классической логике. К «теории знаков» Ч. Морриса восходит принятое сейчас различение трех основных аспектов знака: *семантики* (репрезентирующей отношения между знаками и тем, что они обозначают), *синтактики* (под которой понимаются отношения между знаками в знаковых последовательностях) и *прагматики* (вбирающей в себя отношения между знаками и участниками коммуникации, то есть отношения людей к тем знакам, которые они используют). Эти три аспекта исчерпывают все области отношений, которыми характеризуется любой знак.

Текст представляет собой систему знаков, обладающую всеми тремя характеристиками — семантикой, синтактикой и прагматикой: содержательно-смысловым, структурно-композиционным и функционально-прагматическим единством. Но в текстах, принадлежащих разным историческим периодам и разным авторам, преследующих разные коммуникативные цели и адресованных разным реципиентам, эти аспекты могут присутствовать в различных пропорциях.

Все лингвистические концепции можно разделить на три группы в зависимости от того, какая сторона проблемы подтекста выдвигается на первый план, — семантическая, формальная или коммуникативно-прагматическая.

Предлагаемая классификация носит условный характер: указанные подходы к изучению подтекста не взаимоисключают, а дополняют друг друга, в позициях разных исследователей можно увидеть много точек пересечения, некоторые из концепций нельзя однозначно отнести ни к одному из направлений.

Традиционным и наиболее распространенным подходом к подтексту является *семантический*. Он реализован в исследованиях И. В. Арнольд, И. Р. Гальперина, Л. А. Исаевой, Л. Г. Кайды, М. Н. Кожинной, И. А. Солодиловой, И. В. Фоменко, В. С. Чулковой

и др. Он представлен в наиболее авторитетных справочных изданиях, включая лингвистические справочники и энциклопедические словари. В этом ракурсе подтекст рассматривается как компонент терминологической системы, в которую входят такие понятия, как *смысл, значение, содержание, информация*, а также такие их атрибуты, как *глубинный, скрытый, имплицитный, закодированный* или *заложенный автором* и т. д. Чаще всего при определении подтекста исследователи выдвигают некоторые, на их взгляд, существенные черты, не замечая или игнорируя другие, не менее важные, ускользающие из поля зрения.

Сравним определения подтекста в работах, выполненных в этом ключе.

«Подтекст — имплицитная информация, существующая на уровне глубинной структуры текста, которая эксплицируется в виде приращений смысла отдельных единиц текста на уровне поверхностной структуры» [Чулкова 1978, с. 49].

«Подтекст — эстетическая информация, не выраженная совокупностью значений языковых единиц, то есть непосредственным содержанием художественного текста. В основе формирования подтекста — диалогические отношения на разных уровнях структуры» [Поэтика 2008, с. 173].

Взгляд на подтекст как на информацию, по нашему мнению, «обездвиживает» его, «цементирует», превращает в данность, тогда как подтекст — явление динамического характера. Это обусловлено языковыми средствами его создания, которые являются не непосредственными носителями подтекста, но лишь стимулами к его формированию. Их сложные диалектические взаимосвязи в разных видах контекстов дают читателю возможность каждый раз устанавливать новую эмоциональную или смысловую доминанту, что приводит к разному восприятию и пониманию подтекстовых смыслов, а значит, и к разным интерпретациям текста.

Не отражает современных представлений о природе подтекста и следующее его определение:

«Подтекст — это истинный (авторский, глубинный) смысл высказывания (текста), который полностью не выражен в “ткани” текста, но который имеется в нем, может быть вскрыт и понят при об-



ращении к конкретному анализу и ко всей ситуации общения, структуре общения» [Кожина 1979, с. 63].

Квалификация подтекста как единственного и исключительно авторского смысла искажает его природу, поскольку автор и читатель вступают в процесс диалога, априори являясь носителями разных тезаурусов (см. об этом, например, в работах Ю. М. Лотмана) [Лотман 1999, с. 13].

Не отграничивают подтекст от смежных явлений следующие его дефиниции:

«Подтекст — это внутренний, подразумеваемый смысл текста, словесно не выраженный» [Кайда 1983, с. 4].

Подтекст — «словесно не выраженный, подразумеваемый смысл высказывания» [Розенталь 2001, с. 213].

Эти определения, почти дословно повторяющие друг друга, не дают возможности разграничить такие виды скрытых смыслов, как импликация и подтекст.

Подтекст — «не выраженный явным образом, отличный от непосредственно воспринимаемого при чтении фрагмента текста смысл, восстанавливаемый читателем (слушателем, адресатом) на основании соотнесения данного фрагмента текста с предшествующими ему текстовыми фрагментами как в рамках данного текста, так и за его пределами — в созданных ранее текстах (“своих” или “чужих”»)» [Энциклопедия «Кругосвет»].

Действительно, извлечение подтекстовых смыслов — процесс истинно творческий. По мере вхождения в смысловую структуру текста читатель вступает с автором в диалог, становится равноправным сотворцом художественной действительности и, следуя за авторскими вербализованными и невербализованными акцентами, воспроизводит картину мира художника. При этом особую роль играет как личность автора, так и личность читателя: чем ближе их мировоззренческие, культурологические, эстетические, нравственно-этические позиции, чем лучше они владеют языком искусства и обладают чувством слова, тем адекватнее понимают друг друга через посредство текста и подтекста. Немаловажную роль здесь играет и читательская культура воспринимающего текст, поскольку

смысловая структура последнего представляет собой сложное, многогранное явление.

В этом ракурсе исследует текст И. Р. Гальперин, чей вклад в теорию текста в целом и теорию подтекста в частности трудно переоценить. Он оперирует понятиями *содержательно-фактуальная*, *содержательно-концептуальная* и *содержательно-подтекстовая информация* и определяет подтекст как «своего рода “диалог” между содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной сторонами информации; идущие параллельно два потока сообщения — один, выраженный языковыми знаками, другой, создаваемый полифонией этих знаков, — в некоторых точках сближаются, дополняют друг друга, иногда вступают в противоречия» [Гальперин 2007, с. 48].

И хотя исследователь четко не сформулировал, чем, в его понимании, является подтекст, — способом организации содержания текста или непосредственно информацией, которая передается этим способом, очевидно, что, по его мнению, подтекст — и первое, и второе.

Эту плодотворную идею взяли на вооружение последующие исследователи подтекста. Близка она и нам. Подтекст, полагаем, может быть рассмотрен как с точки зрения своего содержания, так и с точки зрения системности форм репрезентации.

Таким образом, в каждом из приведенных определений подтекста подчеркивается, что он — часть смысловой структуры текста, особая форма выражения мысли. Он имплицитен, имеет производный характер, реализует глубинный пласт информации, но выходит на поверхностный — содержательный уровень текста. Это значит, что подтекст может быть «прочитан» только «сквозь текст, с этой целью определенным образом организованный» [Финкельштейн 1974, с. 3–4].

Считаем, что подтекст представляет собой имманентное свойство текста, средства его формирования могут быть языковыми и надязыковыми и обусловлены объективными и субъективными факторами. В их число входят устная или письменная форма текста, его жанрово-стилевая принадлежность, хронотоп, система образов, речевая структура, коммуникативно-прагматические цели создания, тезаурус автора и адресата, их мотивированность обращения к тек-

сту, культурно-исторические и пространственно-временные координаты, в рамках которых существует текст, и т. д.

Поскольку любой текст формируется на стыке двух сознаний — создающего и воспринимающего, целесообразно говорить о двух видах подтекста: *авторском* и *читательском*, которые могут отличаться, поскольку вбирают в себя субъективный личностный потенциал каждого из участников художественной коммуникации. При этом ни авторский, ни читательский подтекст не следует считать исчерпывающим, поскольку сознание отдельного человека не способно объять все бесконечное многообразие смыслов.

Концепции, раскрывающие подтекст как *часть формальной структуры текста*, восходят к теории Т. И. Сильман, которая сделала много тонких наблюдений над природой подтекста. Для позиции этого исследователя характерно разведение двух явлений — подтекстового значения, передаваемого при помощи повтора, и способа организации текста (подтекста как композиционного приема). Но в этом же кроется и главное противоречие теории Т. И. Сильман: такое разведение оказывается далеко не всегда последовательным.

С точки зрения автора, глубинным значением обладает не всякое высказывание, а только то, которое повторяется в тексте: «Отрывок, который является носителем “подтекста”, с лингвистической точки зрения может рассматриваться как своеобразный повтор». И ниже: «...подтекст есть не что иное, как рассредоточенный повтор» [Сильман 1969<sup>2</sup>, с. 85].

Основное положение концепции подтекста Т. И. Сильман сводится к тому, что подтекст имеет «двухвершинную структуру». Первая вершина, по мнению исследователя, задает тему высказывания, создавая *ситуацию-основу*, а вторая, используя материал, содержащийся в ситуации-основе, в одной из последующих точек текста формирует подтекст. Эта точка текста — *ситуация-повтор*. Дистантное расположение *ситуации-основы* и *ситуации-повтора* «приводит к размыванию точности повтора и к созданию неопределенной психологической атмосферы, психологического (ассоциативного) “ореола”, которым окружена ситуация-повтор, благодаря взаимодействию с ситуацией-основой, втянутой вместе со своим “ореолом” в новые обстоятельства. Так осуществляется столкнове-

ние между первичными и вторичными значениями ситуации, из чего и рождается подтекст» [Там же, с. 89].

Действительно, повтор — одно из условий формирования подтекста. В художественном тексте он часто используется и вмещает в себя широкий круг явлений. Сюда входят не только количественные (двойные, тройные и т. д.) и качественные (от фонетических до синтаксических) повторы, но и разнообразные варианты структурно-композиционных повторов (симплока, подхват, хиазм, кольцо), полных и частичных, контактных и дистантных и т. д. [Москвин 2000, 2007; Розенталь 2001; Сигал 2002; Векшин 2006; Карпухина 2006; Ахманова 2007; Словарь поэтических терминов 2009 и др.]. Все эти виды повтора, как правило, являются не только средством гармонизации [Куликова 2007] и организации [Метлякова 2011] художественного текста, но и надежным идентификатором идиостиля, актуализатором авторской картины мира [Чеплыгина 2002].

Вполне справедливым является замечание, высказанное авторами статьи о подтексте на сайте Объединенного гуманитарного издательства и кафедры русской литературы Тартуского университета о том, что «применение термина *подтекст* к части поверхностной структуры текста (а именно так предлагает использовать этот термин Т. И. Сильман), как представляется, противоречит не только более принятому в лингвистике употреблению термина, но и языковой интуиции, отражающей сложившееся в повседневной речевой практике представление о значении данного слова» [Подтекст как лингвистическое явление]. Но Т. И. Сильман удалось увидеть главное: подтекст предполагает «приращение смысла».

Мысль о том, что подтекст должен быть отнесен к композиционным приемам, а значит, есть явление исключительно формальной стороны текста, в научной среде не нашла поддержки. Но идея соотношения отстоящих друг от друга отрезков текста с целью выявления их смысловой нагруженности и роли в композиционной плоскости текста оказалась продуктивной. К ней не раз обращались исследователи, подчеркивая эстетическую значимость художественной формы. Так, например, В. А. Звегинцев утверждает, что «один из слоев смысла принадлежит предложению и составляет его смысловое содержание, а другой выносится за пределы предложе-

ния (или высказывания) и образует условия его правильного понимания, или <...> подтекст» [Звегинцев 1976, с. 250].

И. Р. Гальперин в качестве одного из видов содержательно-подтекстовой информации (СПИ) выделяет ситуативную информацию и отмечает, что «ситуативная СПИ возникает в связи с фактами, событиями, ранее описанными в больших повестях, романах» [Гальперин 2007, с. 45], «детерминирована взаимодействием сказанного в данном отрывке (СФЕ или группе СФЕ) со сказанным ранее» [Там же].

Б. С. Кандинский высказывает утверждение, что понятие подтекста может быть соотнесено с монтажным принципом С. М. Эйзенштейна, согласно которому силой монтажа в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя, и зритель проделывает тот созидательный путь, которым шел автор, создавая образ [Кандинский<sup>1</sup> 1982] и т. д.

В проекции на художественный текст монтаж выступает как его композиционное решение. Оно обладает огромным воздействующим потенциалом, поскольку направляет читателя на восприятие литературного произведения как субъективный образ объективного мира.

Если принять позицию Б. А. Успенского, который считает, что центральной проблемой теории композиции является проблема *точки зрения* [Успенский 2000], то само событие рассказывания, осуществляемое текстом, его деление на части, их соотношение и последовательность предстают как элементы единой системы, как совокупность «факторов художественного впечатления» [Бахтин 1975, с. 18], где сумма слагаемых больше результата их сложения.

Композиция как внешнее строение художественного текста вместе с его содержанием является материальной основой для формирования архитектоники текста [Kaysen 1971]. Это явление гораздо более тонкой материи, репрезентирующее литературное произведение как ценностную структуру, формируемую языковыми и внеязыковыми средствами. Архитектоника текста принадлежит иной — изображенной действительности, и основана, с одной стороны, на эстетической функции языка и, с другой, — на «нераздельности и неслиянности» художественного текста как эстетического объекта: «Не может быть выделен какой-нибудь реальный

момент художественного произведения, который был бы чистым содержанием, как, впрочем, *realiter* нет и чистой формы: *содержание и форма взаимно проникают друг в друга, нераздельны*, однако для эстетического анализа и *неслиянны*, то есть *являются значимостями разного порядка*» (курсив — авт.) [Бахтин 1975, с. 34].

Именно здесь, на наш взгляд, и проявляет себя подтекст как элемент смысловой структуры художественного текста, воплощенный в архитектонике эстетического целого. Мы разделяем мнение А. Б. Кошляк, утверждающего, что подтекст является текстовой категорией, «компонентом структуры содержания, которая заключена в структуре выражения» [Кошляк 1989, с. 52]. Близка нам и мысль А. И. Новикова, который образно определяет смысл текста как то, что «позволяет осуществлять преобразование “алгебры” изложения некоторого содержания в “геометрию” представления этого содержания» [Новиков<sup>1</sup> 2001].

Начало рассмотрению подтекста как *части прагматической структуры текста* положила В. А. Кухаренко, хотя некоторые идеи ее концепции легко укладываются в традиционное — семантическое понимание подтекста.

В. А. Кухаренко предлагает следующее определение подтекста: «Подтекст — это сознательно избираемая автором манера художественного представления явлений, которая имеет объективное выражение в языке произведений» [Кухаренко 1974, с. 72]. Очевидно, что автор концепции закрепляет подтекст за одним из функциональных стилей — художественным (языком художественной литературы) и относит его к дифференциальным признакам этого стиля, который характеризуется особым набором коммуникативных задач, отличающим его от всех других функциональных стилей: он пробуждает в читателе эстетические переживания.

При этом важно, что речь идет о «сознательно избираемой автором манере». Можно спорить с исследователем о том, что выбор автором манеры письма всегда носит осознанный характер, хотя особенности идиостиля художника слова так или иначе свидетельствуют о его концептуальной и языковой картине мира, о способе общения с читателем.

По мнению В. А. Кухаренко, «автор расставляет в тексте вехи для внимательного читателя», помогающие воспринять «идейно-

смысловое и эмоциональное содержание <...> во всей его глубине» [Кухаренко 1979, с. 95]. С другой стороны, «от читателя зависит глубина проникновения в подтекст, осознание всех его проявлений или только частичное восприятие имплицитного содержания» [Там же, с. 94].

Развивая мысль В. А. Кухаренко, другие ученые — Н. С. Болотнова, К. А. Долинин, Г. В. Колшанский, Н. А. Купина, В. В. Одинцов акцентируют внимание на том, что художественный текст — это всегда коммуникация между автором и читателем и поэтому открытая структура: «*Мы сами* приписываем высказыванию подтекст, извлекая элементы его *из нашего тезауруса*» (курсив — авт.) [Долинин 2007, с. 38]. Исследователи единодушны: подтекст неизменен в том смысле, что в нем задана система знаков. Но при этом признают, что в процесс декодирования художественного текста каждый читатель включает свой опыт. Даже самый эрудированный человек, обращающийся к тексту, — не всеобъемлющий ум, а всего лишь отдельная личность, ограниченная рамками своей эпохи, культуры, уровнем знаний, жизненным опытом, воображением, вкусом, интуицией.

Но несомненно, что подтекст можно прочесть только сквозь текст, который представляет собой лишь средство передачи смыслов. Поэтому Л. А. Голякова, в прагматическом русле развивая теорию подтекста, определяет его как «скрытый личностный смысл, который актуализируется в сознании воспринимающего текст благодаря направленному ассоциативному процессу воздействия лингвистического контекста на целостный потенциал личности» [Голякова 2002, с. 85]. Хотя надо отметить, что это только один из современных вариантов ответа на пока еще дискутируемый вопрос о том, где формируется подтекст — в тексте, в сознании автора и/или адресата.

Ценными являются положения исследования Л. А. Голяковой, основанные на последних достижениях нейропсихологии, которая характеризует восприятие художественного текста как многоканальное. В речемыслительной деятельности человека, как выясняется, принимают участие оба полушария головного мозга, а не только левое, как это считалось ранее. Это значит, что обработка информации

носит не только формально-логический характер (как считалось ранее), происходит не только по частям, дискретно, аналитически, но и «интегрально, целостно, глобально, симультанно, с опорой на подсознание, чувственность» [Голякова 2006, с. 9]. Процесс восприятия и интерпретации художественного произведения оказывается более сложным, «гетерогенным», а его составляющие взаимодействуют по принципу дополнительности. Поэтому «художественное осмысление произведения, поиск его высокой эстетической значимости, “неповторимо необщего” звучания, богатого смысловыми оттенками подтекста, требует применения не только принципа жесткой формализации с ее направленностью к упрощению, однозначности, но и интуитивного, иррационального подхода, метода “догадок” и “эвристических подсказок” [Там же, с. 10].

Завершая описание подходов к изучению подтекста, еще раз обратим внимание на наиболее важные моменты.

Исследование подтекста лежит в проблемном поле противоречия между содержанием и формой текста, единственностью текстового воплощения авторского замысла и множественностью его интерпретаций, объективных и субъективных факторов в их единстве и взаимодействии.

Все многообразие лингвистических подходов к феномену подтекста фокусируется вокруг трех концепций — семантической, формальной и коммуникативно-прагматической. Каждая из них вносит значительный вклад в осмысление подтекста.

Придерживаясь семантического подхода, определим собственное понимание подтекста. Считаем, что *подтекст* — это часть смысловой структуры текста, реализующая скрытые авторские смыслы, которые формируются всей совокупностью языковых и надязыковых средств текста и актуализируются благодаря фоновым знаниям и личностному потенциалу воспринимающего текст.

Разностороннее исследование подтекста предполагает его анализ с точки зрения содержания, системности форм репрезентации и прагматико-коммуникативных возможностей, то есть ответ на вопрос о том, что, как и с какой целью передается автором читателю в процессе их общения «сквозь текст» как эстетическую целостность.

### § 3. Спорные вопросы теории подтекста

Сегодня активно дискутируются многие вопросы теории подтекста: является ли он имманентным свойством текста, вне зависимости от его функционально-стилевой, родовой и жанровой принадлежности, времени и условий создания, авторства, проблематики; какова его типология; существуют ли универсальные средства создания подтекста; в чем проявляется его функциональная значимость и т. д.

На вопрос о том, все ли тексты обладают подтекстом, исследователи высказывают разные, в том числе и взаимоисключающие, мнения. Д. В. Затонский, например, утверждает, что только художественная форма оформляет подтекст [Затонский 1988, с. 52].

Н. Фатеева убеждена, что подтекст «наиболее часто обнаруживается в публицистических и рекламных текстах, однако механизм порождения подтекста в этих функциональных стилях во многом опирается на те приемы приращения смысла, которые были “изобретены” мастерами художественной литературы» [Энциклопедия «Кругосвет»]. Напротив, М. Н. Кожина и Г. Я. Солганик полагают, что публицистический текст не нуждается в подтексте, поскольку сам вполне определенно выражает авторское отношение к излагаемым фактам [Кожина 1979; Солганик 2009].

Л. В. Кайда и В. В. Шаповал считают, что публицистика лишь частично характеризуется наличием подтекста: в ней допустим только один из его видов — так называемый *сквозной подтекст*, который организован средствами синтаксиса [Кайда 1989, с. 44]. Такой подтекст, как пишет В. В. Шаповал, «заранее запрограммирован автором в структурно-семантических сдвигах синтаксических структур, входит в композицию и проявляется при чтении связного текста и его составных частей» [Шаповал].

По мнению А. А. Брудного, подтекстом обязательно обладает устная диалогическая речь: «Семантика диалогической речи всегда предполагает нечто, находящееся за текстом и в подтексте (простейшим примером подтекста здесь служат аллюзии, которыми насыщено устное речевое общение)» [Брудный 1976, с. 152].

О. В. Заморина видит подтекст неотъемлемой частью научного текста и разграничивает восприятие текста и восприятие подтекста:

«Специфика восприятия текста определяется как замещение текста его субъективным образом. Результатом восприятия текста является образ его содержания. Специфика восприятия подтекста определяется как замещение содержания эмоционально-положительным переживанием его образа. Результатом восприятия подтекста является прагматический эффект коммуникации как усвоение ценностного отношения к объекту речи, а не к тексту» [Заморина 2005, с. 6].

В науке сильна и другая тенденция — отказывающаяся научным и официально-деловым текстам в наличии подтекста, поскольку они изначально создаются в расчете на однозначность восприятия. Безусловно, разночтения и интолкования в них нежелательны, а неясность или неточность формулировок свидетельствуют не о смысловой глубине, а о стилистическом несовершенстве и невнимательности автора к форме выражения мысли. В любом научном тексте мысль должна быть сформулирована предельно четко и недвусмысленно. Это дает возможность некоторым исследователям утверждать, что «научная литература подтекстом, как правило, не обладает, поскольку информативность научного текста требует определенности в выражении мысли и полноты аргументов» [Белянин 2007, с. 112].

Но это не лишает научные и официально-деловые тексты ни разного их понимания, ни взаимоисключающих интерпретаций, поскольку каждый из них становится объектом восприятия разных людей и строится на сочетании эксплицитного и имплицитного. При этом по-разному могут пониматься не только скрытые, глубинные, но даже явные, поверхностные смыслы: «объективное» содержание объективно не в полной мере, поскольку его выбор и концепция подачи определяются мировоззренческими, творческими и другими установками автора, а характер восприятия и степень понимания обусловлены личностным потенциалом адресата.

И. Р. Гальперин считает, что правомерно говорить о подтексте не только в художественном тексте, но и в текстах других функциональных стилей: в ораторской речи он формируется благодаря выразительным возможностям интонации, в газетном тексте заявляет о себе в том числе через графические средства (шрифт, знаки препинания и т. д.). Даже в научных текстах, по мнению исследователя, может обнаружиться подтекст, особенно в тех из них, которые со-

держат реакцию на критические замечания оппонента. В деловых документах, «тоже, казалось бы, лишенных двуплановости изложения, иногда проскальзывают языковые выражения, содержащие СПИ» (содержательно-подтекстовую информацию — Е. Л.) [Гальперин 2007, с. 49].

Сегодня большинство исследователей склонно признавать, что подтекстом обладают все тексты, хотя степень его экспликации может быть различной и определяется как объективными, так и субъективными факторами. К объективным относим культуру, в рамках которой создается текст, время и место его создания, функционально-стилевую принадлежность, жанр, ситуативные факторы и др. К субъективным — особенности языковой личности автора текста, мастерство, мотивацию к степени экспликации информации, а также весь личностный потенциал создающего и воспринимающего текст.

Смысл текста никогда не может быть обозначен только эксплицитными средствами, в любом тексте вербализованное представляет собой лишь часть смысла. Любой текст — это сочетание эксплицитного и имплицитного. Имплицитное сосуществует с вербальным выражением и сопутствует ему и всегда «сопряжено с наличием в тексте каких-то “лакун” — пропусков, недоговоренностей, неясностей, противоречий, нарушений каких-то норм» [Долинин 1983, с. 42].

Очевидно, что художественный текст в силу своей природы обладает наиболее сложным и функционально нагруженным подтекстом [Сильман 1969<sup>1</sup>, 1969<sup>2</sup>; Кухаренко 1979, 1988; Голякова 2006; Белянин 2007; Гальперин 2007 и др.]. К смысловой многозначности художественного текста ведет воплощенная в нем образная репрезентация действительности, а его подлинная сущность «всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов». Это всегда «встреча двух текстов» — готового, авторского и реагирующего, вновь создаваемого, читательского [Бахтин 1976, с. 127].

Глубина подтекста может быть мерой художественности произведения: «У каждого подлинно художественного текста есть свой подтекст» [Паперный 1960, с. 50]. Это признак, коррелирующий с историей развития литературы или художественным направлением, в рамках которого рассматривается творчество того или иного

автора, с эстетическим кредо писателя [Краткая литературная энциклопедия 1968, т. 5, с. 829–830].

Считается, что отдельные приемы, родственные подтексту, сознательно использовались художниками слова начиная с XVIII в. и встречаются, например, у И. В. Гете («Страдания молодого Вертера») и Л. Стерна («Сентиментальное путешествие»). Как системой приемов писатели стали пользоваться подтекстом лишь в конце XIX – начале XX вв. в качестве способа создания психологической глубины своих произведений (М. Метерлинк, А. П. Чехов). Позже подтекст становится достоянием многих поэтов и писателей, в том числе символистов и постсимволистов. Особая роль подтекста в поэтике Ф. Кафки, Э. Хемингуэя и других писателей — черта их творческого кредо [Краткая литературная энциклопедия 1968, т. 5, с. 830–831; Энциклопедический словарь юного литературоведа 1998, с. 480].

Характеризуя особенности чеховского подтекста, Д. Затонский отмечает: «Он (подтекст — Е. Л.) наличествует не только тогда, когда прямое название явления, лица, предмета заменено намеком; он как бы разлит по всей повествовательной ткани — по крайней мере, если речь идет о лучших произведениях Чехова. И это — тоже вклад, то, что отличает прозу до него от прозы после него. Конечно, до Чехова были и лермонтовская «Тамань», и некоторые страницы Стендаля, Флобера, Толстого, Достоевского. Однако подтекст не просто как отдельный прием, а, если угодно, как стиль ввел в литературу Чехов» [Затонский 1988, с. 119].

Неоднозначно решается вопрос о подтексте в произведениях разных родов литературы — эпоса, лирики и драмы. Но если относительно прозы и драмы дискуссии разворачиваются в основном вокруг видов подтекста и способов его формирования [Левитан 1990], то сам факт наличия подтекста в лирических произведениях вызывает разночтения.

Л. Я. Гинзбург предположила, что по отношению к лирике следует говорить «не о подтексте, но о тексте в его реальном семантическом строении, о контексте, определяющем значение поэтических слов» [Гинзбург 1997, с. 357]. Аналогичную точку зрения высказывает И. Ю. Мостовская [Мостовская 1981], обосновывая свою позицию более строгим, чем у других исследователей, разведением понятий

импликации и подтекста. Пронизанность лирического стихотворения ассоциативными отношениями, различного рода коннотациями, делающими текст «неравным» самому себе, — это, по мнению И. Ю. Мостовской, признак наличия в тексте импликации, но не подтекста. «“Глубина” текста, — считает исследователь, — является в этом случае результатом иносказательности поэзии» [Там же, с. 54–55]. Связь между образом и значением основана на принципе сходства (метафорическая форма) или смежности (метонимическая, а точнее синекдохическая форма), что противоречит характеристике подтекста как «неметафорического и неконтрастного выражения внутреннего смысла далекими от него моментами внешнего плана» [Лосев 1970, с. 385].

Мы считаем, что подтекстом обладает любой текст, хотя средства его формирования могут существенно отличаться в том числе и в силу его родовой и жанровой принадлежности. Более того, любой художественный текст, в том числе и лирический, с течением времени имеет тенденцию «к трансформации в восприятии читателей и исследователей в зависимости от эпохи, различных социальных и культурных условий, личности читателя и исследователя, целевой установки и т. п.» [Новиков<sup>2</sup> 2003, с. 20].

Процесс извлечения глубинного смысла, в том числе и из лирического текста, носит доминантный характер. Содержание и глубина извлеченного подтекста, как правило, свидетельствуют об особенностях личности интерпретатора. При высокой читательской культуре, развитом ассоциативном мышлении, широком кругозоре читатель способен глубоко проникнуть в произведение, восприняв смысл художественного текста во всей его сложности и полноте.

С этим связан еще один круг спорных вопросов — об адекватности восприятия и понимания подтекста читателем. Подтекст может предстать в искаженном виде или оказаться утерянным вовсе в ситуации невнимательного чтения, при отсутствии интереса к тексту и мотивации к его осмыслению, неготовности или неспособности читателя приложить интеллектуальные и эмоциональные усилия и т. д.

Подтекст может быть не вписан автором в текст, но оказаться извлеченным читателем, при этом необязательно возникает ситуация, в которой, по словам В. А. Кухаренко, подтекст «ошибочно

домысливается читателем, в художественную систему произведения насильственно втиснуты посторонние элементы, искажающие и/или разрушающие ее» [Кухаренко 1979, с. 94]. Сегодня признано, что «читатель способен прочесть текст глубже, чем его задумал автор» [Кайда 2005, с. 4]. Это происходит в силу как объективных, так и субъективных причин. Со временем меняются исторические, социально-политические, аксиологические, идеологические и многие другие условия жизни социума, что обуславливает динамику общественного сознания. С другой стороны, неповторимая индивидуальность каждого из воспринимающих текст позволяет «вычитывать» из него свои, неповторимые смыслы, исходя из мировоззренческих, социально-политических, гендерных, возрастных, морально-этических и многих других установок.

Каждому новому поколению в художественном тексте могут открываться новые смысловые глубины, которые были не поняты, не осмыслены, оказались недоступными современникам автора, но объективно в тексте существуют. Некоторые подтекстовые смыслы оказываются более доступными читателям и исследователям, принадлежащим другой культуре, поскольку осознаются в иной системе мировоззренческих и аксиологических координат.

Этим объясняется множественность интерпретаций любого художественного текста и непрекращающиеся споры вокруг произведений, давно перешедших в разряд классических. Не существует единственно «правильной» их интерпретации: это противоречит природе процесса творчества и его результату — художественному тексту как психолого-эстетическому феномену.

Как справедливо отмечает К. А. Долинин, «в целом подтекст представляет собой чрезвычайно важный компонент речевого смысла. Это не привилегия художественной литературы (хотя в художественной литературе подтекст играет особую роль); имплицитное содержание пронизывает всю речевую коммуникацию, полное и подлинное понимание любого сообщения предполагает “решение уравнения”, то есть построение модели того коммуникативного процесса, в ходе которого это сообщение явилось на свет, так как нельзя говорить о понимании, если мы не знаем, кто, кому, где, когда и зачем говорит или пишет то, что мы слышим или читаем» [Долинин 2007, с. 62].

Человек знает и воспринимает больше, чем может сказать. Сам процесс формирования мысли есть движение от неосознаваемого к осознаваемому, от невербализованного к вербализованному. Поэтому процесс создания любого текста — это процесс сознательного или неосознанного «закладывания» определенного комплекса смыслов, объективирующихся в тексте по мере его структурно-композиционного развертывания, обрастания внешними границами, вхождения в определенную жанрово-стилевую, пространственно-временную, культурную парадигму. Эти смыслы вполне могут быть «извлечены» читателем, но могут остаться и незамеченными. Чем сложнее жанровая природа текста, чем он содержательно емче, чем в большее количество контекстов включен, тем богаче палитра его глубинных смыслов. В связи с этим представляется возможным говорить о подтексте в узком и широком смысле аналогично тому, как сегодня рассматривается текст — в лингвистическом и надлингвистическом (семиотическом) смыслах.

Текст в лингвистике — это «последовательность вербальных (словесных) знаков. <...> Правильность построения вербального текста, который может быть устным или письменным, связана с соответствием требованию “текстуальности” — внешней связности, внутренней осмысленности, возможности своевременного восприятия, осуществления необходимых условий коммуникации» [Лингвистический энциклопедический словарь 2002, с. 507].

Подтекст в лингвистическом тексте представляет собой скрытые смыслы, возникающие под воздействием языковых, содержательно-композиционных, жанрово-стилевых, коммуникативно-прагматических и других особенностей текста.

Текст в надлингвистическом (семиотическом) смысле — это «осмысленная последовательность любых знаков, любая форма коммуникации, в т. ч. обряд, танец, ритуал и т. п.» [Там же]. Он получил свое всестороннее толкование в исследованиях Ю. М. Лотмана, который предложил использовать понятие *семиосферы* (аналогично понятиям В. И. Вернадского *биосфера* и *ноосфера*) как пространства, в котором реализуются коммуникативные процессы и вырабатывается новая информация [Лотман 1984].

Несмотря на огромный список научных трудов Ю. М. Лотмана, в которых поднимается центральная для ученого проблема текста,

он не оставил фундаментальной работы, где это понятие было бы систематически описано. В качестве такого исследования может быть названа «Структура художественного текста», потому что важнейшие признаки текста здесь поданы глубоко и подробно, хотя и применительно только к текстам искусства. Как отмечал сам Ю. М. Лотман, термины, подобные тексту, и не нуждаются во всестороннем определении, потому что «не столько терминологически точно обозначают научное понятие, сколько сигнализируют об актуальности проблемы» [Лотман 1998, с. 423]. Текст, по Ю. М. Лотману, — это универсальное и самобытно синтетичное явление культуры, от человеческой личности и отдельного художественного произведения до текста жизни и текста культуры в целом. В рамках культуры все семиотично, потенциально знаково и структурировано.

Отсюда представление о подтексте в широком смысле как о комплексе скрытых смыслов, возникающих в процессе любой человеческой и особенно творческой деятельности — производственно-технической, изобретательской, научной, политической, организаторской, философской, художественной, мифологической, религиозной, повседневно-бытовой и т. п.

Подтекстом как формой и результатом осмысления действительности в любой из форм деятельности может обладать любой объект как реальной, так и воображаемой действительности. Проявляя в процессе такой деятельности собственное самосознание, реализуя свои ощущения, представления, намерения, человек эксплицирует невербализованное, тем самым раскрывая универсальное свойство любой деятельности — экспликацию большего, чем может сказать.

Творчество — процесс деятельности, создающий качественно новые материальные и духовные ценности. Основным критерием, отличающим творческую деятельность от нетворческой, является уникальность его результата, который обусловлен личностным потенциалом человека. Именно этот факт придает результатам творчества неповторимую ценность в сравнении с продуктами человеческой деятельности вообще. Эта уникальность может проявляться как в содержательном, так и в формальном планах, но чаще представляет собой синергетическое явление.



Таким образом, узкий и широкий подходы к пониманию подтекста не исключают друг друга, а дополняют, представляя собой разные пути изучения действительности, и не только художественной. Осознание того, что любая картина мира обязательно предполагает область эксплицитного и имплицитного, дает возможность рассматривать подтекст как имманентное свойство любого текста; актуализировать многообразие средств его экспликации в текстах разных функциональных стилей и разных жанров; изучать проблему идиостиля художника слова через призму лингвистического и надлингвистического, вербализованного и невербализованного, текстового и подтекстового; рассматривать читателя как полноценного соавтора художественного произведения.

Нерешенность проблемы сущностных признаков подтекста приводит к спорам о том, является ли он категорией текста. Полный список текстовых категорий, их соотношение и функциональная значимость также окончательно не определены [Бабенко<sup>1</sup> 2006; Гальперин 2007], но вполне могут осознаться в ракурсе семантики, синтактики и прагматики текста как языковой единицы. Такой подход дает возможность считать универсальными традиционно выделяемые текстовые категории *целостности, связности и модальности*, которые реализуются набором конкретизирующих их понятий. Так, *целостность* текста обеспечивается его информативностью, интегративностью, завершенностью. *Связность* определяют проспекция / ретроспекция, членимость, хронотоп. *Модальность* коррелирует с реальной и художественной действительностью, образами автора и читателя, рассказчика и персонажей, коммуникативными намерениями участников художественного диалога, внешней бесстрастностью повествования, его эмотивностью и экспрессивностью.

Цельность текста — это текстовая категория, реализуемая в вертикальной (парадигматической) плоскости текста, связность — в горизонтальной (синтагматической) плоскости, модальность эксплицируется на стыке горизонтальной и вертикальной плоскостей.

Несмотря на нерасторжимость формально-содержательной и функциональной сторон текста, принято выделять его содержательные, формальные и функциональные свойства, деление на которые происходит с достаточной степенью условности. Поэтому можно

говорить об экспликации подтекста в смысловом, композиционно-архитектоническом и коммуникативном пространстве текста.

Подтекст обеспечивает «единство различных уровней текста», будучи встроенным при этом «в план общекомпозиционных связей» [Сильман 1969<sup>2</sup>, с. 89]. Он актуализирует проблему взаимопонимания при общении [Кожина 1979, с. 62], представляет собой имплицитную «добавку» к языковому значению, содержащую дополнительные сведения о референтном пространстве, адресанте и адресате общения, самом коммуникативном акте [Долинин 2007, с. 46]. При этом подтекст уникален и имеет «свое индивидуальное, зависящее от стилового профиля текста “лицо”» [Кайда 2005, с. 56]. Добавим: зависящее от целого ряда факторов, среди которых определяющими являются языковая личность автора и адресата.

Дискуссионным является и вопрос о типологии подтекста. Так, А. А. Брудный категорически утверждает, что общей типологии подтекстов не существует [Брудный 1976, с. 156]. Но попытки создать такую типологию предпринимались неоднократно и на разных основаниях.

И. Р. Гальперин предлагает различать *ситуативный* и *ассоциативный* виды подтекста. Первый «возникает в связи с фактами, событиями, ранее описанными в больших повестях, романах» [Гальперин 2007, с. 45]. Второй — «в силу свойственной нашему сознанию привычки связывать изложенное вербально с накопленным личным и общественным опытом» [Там же]. Но такой подход, на наш взгляд, не вполне оправдан, поскольку не отвечает требованиям строгой классификации: виды подтекста названы исходя из разных оснований: первый обусловлен объемом текста и его жанровой принадлежностью, второй носит психологически мотивированный характер.

Точка зрения В. А. Кухаренко близка позиции И. Р. Гальперина: ею выделены *импликация предшествования*, или *затекст*, и *импликация одновременности*, или *собственно подтекст*. Но при этом исследователь уточняет, что эти два вида подтекста функционально отличаются друг от друга и опираются на разные способы создания. Так, импликация предшествования «не изменяет общей эмоционально-смысловой направленности текста, чрезвычайно увеличивает его содержательную емкость и организует “начало с се-

рединь»), интенсивно актуализирует синсемантические слова [Кухаренко 1979, с. 98]. Импликация одновременности «создает эмоционально-психологическую глубину текста, при этом полностью или частично смещая и/или изменяя линейно реализуемое смысловое содержание произведения». Она основана на дистантной реализации значения, контрастном композиционном соположении семантически несовместимых отрезков текста, специфической организации диалога со смещением логических и/или эмоциональных акцентов [Там же, с. 99].

Полагаем, что эта классификация также не вполне выдержана, поскольку языковые средства и надязыковые способы формирования подтекста даются в одном логическом ряду. Кроме того, только второй вид импликации самим автором концепции назван *собственно подтекстом*.

Смысловая значимость и реализация в контекстах разных объемов лежат в основе классификации А. В. Арнольд. Исследователь различает, с одной стороны, *текстовую импликацию*, которая обладает ситуативной значимостью, реализуется в микроконтексте и опирается на контактно расположенные средства ее формирования, и *подтекст*, проецируемый на весь текст, коррелирующий с сюжетом, темой и идеей произведения, который формируется благодаря дистантно расположенным языковым средствам [Арнольд 1982, с. 84–85]. Но, как мы уже указывали, нам представляется избыточным введение понятия *текстовой импликации*, дублирующего понятие *подтекст* и тем самым множашего терминологию.

К. А. Долинин подходит к классификации подтекстов с точки зрения речевой деятельности, предлагая выделять *референциальный* подтекст — относящийся к номинативному содержанию высказывания, и *коммуникативный* подтекст — входящий в коммуникативное содержание высказывания [Долинин 2007, с. 42–49]. Такой подход вполне оправдан изучением текста как формы коммуникации. Хотя мысль К. А. Долинина о том, что подтекст — это имплицитная «добавка» к языковому значению, вызывает возражение, поскольку подтекст часто является важнейшей, функционально наиболее нагруженной частью смысловой структуры текста.

Рассматривая текст как открытую структуру, В. В. Одинцов предлагает выделять три вида подтекста: *внутритекстовый* — опирающийся на взаимоотношения компонентов художественного

произведения, *внетекстовый* — обусловленный фактами действительности, и *межтекстовый* — связанный с фактами скрытой литературной полемики [Одинцов 1971, с. 189]. Несомненной положительной стороной этой классификации является указание на то, что разные виды подтекста могут быть обусловлены разными видами связи в смысловой структуре текста: внутренними и внешними, хотя выделение внетекстового и межтекстового подтекста, на наш взгляд, могло бы стать результатом классификации только на втором уровне членения.

Иногда подтекст рассматривается как явление интертекстуального характера [Тамми 1992; Тарановский 2000; Грачева 2001; Ковалева 2005 и др.]. Например, К. Ф. Тарановский, называя подтекстом ранее существовавший текст, отраженный в данном, предлагает различать четыре вида подтекста (исследователь не разграничивает понятия *текст* и *подтекст*): текст, который служит импульсом для определенного образа в данном тексте; заимствование по ритму и звучанию; текст, который поддерживает или вызывает в памяти поэтическое сообщение более позднего текста; текст, с которым данный текст полемизирует [Тарановский 2000]. Выделенные исследователем виды подтекста, в целом отражая его разные стороны, также не отвечают требованиям четкой логики основания классификации. Сам же подход к подтексту исключительно как к «влиянию» (термин К. Ф. Тарановского) одного текста на другой искажает его суть.

Один из существенных недостатков имеющихся классификаций состоит в том, что исследователи стремятся дать выделяемым ими видам подтекста такие названия, которые одновременно отражали бы и средства создания подтекста, и их функции, и условия формирования, и значимость в композиционно-смысловой и коммуникативно-прагматической проекциях текста. Отсюда досадная логическая невыдержанность классификаций при безусловной ценности наблюдений, которые легли в основу представленных видов подтекста.

М. Б. Борисова рассматривает *субъективно-психологический* и *объективно-композиционный* подтексты [Борисова 1970]; Е. В. Ермакова — подтексты *межперсонального общения* и *авторского действия* [Ермакова 1996]; Н. В. Муравьева — *случайный*, *нулевой* (*тем-*

ный) и двусмысленный [Муравьева 2005]; Т. В. Бердникова — *ситуативно-психологический, интертекстуально-ориентированный и концептуально-авторский* [Бердникова 2008] и т. д.

Целый ряд исследователей классифицирует подтекст по единственному признаку, выделяемому в зависимости от угла зрения на это явление. Так, В. Б. Сосновская различает *авторский* и *читательский* подтексты [Сосновская 1979]; О. Ронен — *контролируемый* и *неконтролируемый* [Ронен 1997]; А. Н. Зарецкая — *микро-* и *макроподтексты* [Зарецкая 2010] и т. д. Такие подходы, актуализируя только одну из сторон подтекста, на наш взгляд, излишне упрощают это сложное и многогранное явление.

На двух критериях основана классификация Л. А. Голяковой. Первый — особенности мировоззренческой установки воспринимающего текст, второй — степень осознанности такого восприятия [Голякова 2002, 2006]. На основании первого критерия исследователь выделяет *интеллектуальный* и *духовный* подтексты, последний лежит в основе различия *рациональной* и *иррациональной* подтекстовой информации [Голякова 2002, с. 90]. Интеллектуальный и духовный подтексты связаны отношениями иерархии, первый из них — это основа, базовый фундамент для второго, который «являет собой высшую степень проникновения в глубинную информацию» [Там же]. И интеллектуальный, и духовный подтексты воспринимаются сознательно, вербализуются и на этом основании противопоставляются иррациональному подтексту, который этими свойствами не обладает.

Такой подход акцентирует внимание не только на значимости личности интерпретатора, но и на процессе понимания художественного текста как динамическом явлении, вбирающем в себя сознательный и бессознательный компоненты. Исследователь справедливо отмечает, что живая динамика процесса формирования смысла диктует необходимость использования в ходе его изучения «диалектического сочетания идеи структурного подхода с возможностью интуитивных, вероятностных решений» [Там же, с. 184], которые выводят за рамки сугубо лингвистического подхода.

Действительно, подтекст — явление, раскрыть суть которого не представляется возможным, если опираться исключительно на ана-

лиз языковых средств его формирования. Язык — это только первооснова художественного текста как целостного эстетического конструкта, а языковая деятельность, в том числе и осуществляемая при восприятии художественного текста, интегрирована в целостную систему человеческой деятельности. Поэтому изучение подтекста требует междисциплинарного подхода, который опирается на данные не только лингвистики и литературоведения, но и философии, гносеологии, логики, когнитивистики, семиотики, герменевтики, психологии, искусствоведения и т. д.

Рассматривая подтекст как имманентное свойство текста, часть его смысловой структуры, выделяем следующие виды подтекста:

- в зависимости от проблематики — *философский, литературный, аксиологический, нравственно-этический, мифологический, религиозный, художественно-эстетический, психологический, социальный, политический, идеологический, гендерный* и др.;
- в зависимости от принадлежности текста к одному из функциональных стилей — *подтекст художественного, научного, официально-делового, публицистического и разговорного текста*;
- в зависимости от жанровой природы текста — *подтекст лирического стихотворения, поэмы, романа, рассказа, лекции, приказа, статьи, рекламного слогана* и т. д.

Эти виды подтекста считаем фоново представленными в тексте, поскольку на сам факт их существования, содержание и способы формирования существенно влияют внешние факторы широкого культурного контекста. Эти виды подтекста носят универсальный характер в том смысле, что содержатся в текстах определенной проблематики и жанрово-стилевой принадлежности. Безусловно, это не лишает их уникальности как в содержательном плане, так и в плане средств формирования в каждом из текстов, имманентно репрезентирующих авторскую картину мира. И на уровне проблематики текста, и на уровне его функционально-стилевой и жанровой принадлежности автор с той или иной степенью остроты сталкивается с проблемой выбора средств, способствующих наиболее эффективной коммуникативно-прагматической реализации текста. Создание текстов художественного, публицистического, разговорного функциональных стилей (в большей степени), официально-делового и научного (в меньшей степени) — это часто преодоление материала, во-

площающее интенции автора уйти от общеизвестного, банального. Поэтому роль языковой личности автора важна при формировании смысловой структуры текста, пусть и в разной степени.

Подтексты первой группы «встроены» в смысловую структуру текста через их проблематику и авторскую оценку. Эти смыслы исторически преходящи, их содержание изменчиво, так же как со временем меняются акценты, выделяются новые смысловые доминанты, обнаруживаются неисследованные ракурсы и связи внутри-текстового и внетекстового характера.

Для извлечения подтекстов второй группы важна прагматическая природа текстов, которые используются в разнообразных сферах человеческой деятельности. Смысловой «прирост» текстов разной функциональной принадлежности существенно различается. Можно говорить о наличии нулевого подтекста в текстах официально-делового и научного стилей, если их содержание максимально эксплицировано, смысловая структура не отличается сложностью, композиция строго регламентирована, а форма языкового выражения стремится к максимальной объективации.

В основе формирования подтекстов третьей группы лежат объективно существующие жанрообразующие компоненты текста: характер содержания, способ воспроизведения действительности, средства выражения отношения автора к изображаемому. В художественном тексте это — система образов, изобразительно-выразительные средства, стилевая манера, характер конфликтов и их развитие в сюжете и т. д. В. Шкловский, например, определял жанр следующим образом: это «конвенция, соглашение о значении и согласовании сигналов. Система должна быть ясна и автору, и читателю». Автор, обозначая жанр в начале текста, «как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения» [Шкловский 1967, с. 220].

Семантически значимыми могут оказаться не только собственно текстовые элементы, но и имя автора, время и место создания текста, историко-культурная ситуация и т. д., накладывающие свой отпечаток на восприятие текста и поиск подтекстовых смыслов в нем.

Изучение этих видов подтекста доступно литературоведческому, искусствоведческому, культурологическому, герменевтическому,

му, семиотическому, философскому, юридическому, историческому, этическому и другим подходам. Хотя в этих случаях языковые средства формирования подтекста, как правило, ускользают от взгляда исследователей. Вероятно, этим можно объяснить излишне широкое понимание подтекста нелингвистами.

Исходя из понимания текста, в том числе и художественного, как целостности в единстве его семантики, синтактики и прагматики, различаем следующие виды подтекста:

- коррелирующие с семантикой текста: *рациональный* и *иррациональный*;
- коррелирующие с синтактикой текста: *локальный* и *текстовый*;
- коррелирующие с прагматикой текста: *авторский* и *читательский*.

*Рациональный* и *иррациональный* виды подтекста представляют собой две формы единого когнитивного процесса постижения глубинных смыслов. Они переходят друг в друга и друг друга дополняют. Иррациональное восприятие текста предшествует его рациональному пониманию, поэтому *иррациональный* подтекст всегда произволен, интуитивен, эмоционален, вероятностен, внутренне противоречив, пластичен. Он с трудом поддается вербализации, отражает предлогическую форму познания, коррелирует с бессознательной сферой души воспринимающего текст.

*Рациональный* подтекст, как правило, вторичен, возникает в процессе понимания текста. Это подтекст произвольный, контролируемый. Он дискурсивен, рассудочен, апеллирует к логике, светлой сфере сознания, легче вербализуется, отражает стремление человека к логической непротиворечивости картины мира.

Между *рациональным* и *иррациональным* видами подтекста нет четкой границы. Иррациональными могут быть разные формы рационального, вышедшие из спектра ясного сознания, точно так же как иррациональное может перетекать в свою противоположность, особенно если отталкивается от предшествующего опыта — фоновых знаний.

*Локальный* подтекст формируется текстовым фрагментом, но осознается в проекции на весь текст. Он отражает относительную эмо-

тивно-смысловую и композиционно-архитектоническую значимость пространственно удаленных отрезков текста и одновременно неравноценность их смыслового потенциала. Сильные позиции текста обладают наиболее емким подтекстовым содержанием, образуя архитектурную сетку рациональных и иррациональных векторов, открывающих *читателю* невербализованную *автором* идеюмысль.

*Текстовый* подтекст продуцируется в результате восприятия и понимания всего текста. Это сложнейший ментальный феномен, который формируется при сопряжении рационального и иррационального восприятия и понимания текста. Это результат взаимодействия комплекса локальных смыслов в их последовательной репрезентации по мере развертывания текста, в их взаимопритяжении и отталкивании, в про- и ретроспекции. Текстовый подтекст напрямую связан с идеюмыслью, является непосредственной основой ее экспликации всеми языковыми средствами.

И локальный, и текстовый виды подтекста прирастают интертекстуальными эмоционально-смысловыми проекциями. Сознательное или бессознательное обращение *автора* или *читателя* к диалогическому взаимодействию между текстами открывает в произведении или его фрагменте «смысловые скважины», заполненные культурными кодами, формулами, ритмическими структурами, идиомами, образами, символами, открытыми и скрытыми цитатами и т. д., превращая любой текст в интертекст.

*Авторский* подтекст — всегда предполагаемый и потому вариативный подтекст, при этом явленный единственностью текстовой формы. Это комплекс скрытых смыслов, обусловленных осознаваемой или неосознаваемой творческой интенцией автора. Он продуцируется авторскими ценностными установками и эксплицируется целостностью эстетического объекта в его содержательно-смысловой и архитектурной ипостасях. Он рационален и иррационален, репрезентирован локально и текстово, формируется языковыми и надязыковыми средствами всех уровней.

*Читательский* подтекст — смыслы, извлекаемые читателем из художественного высказывания автора. Единственность текстовой формы способствует активному включению фоновых знаний, чита-

тельского опыта, языкового чутья, креативности, всего личностного потенциала читателя. По мере погружения в текст читатель прокладывает рациональный и иррациональный пути к локальным и текстовым авторским смыслам, формирует и корректирует собственное эстетическое впечатление. Будучи субъектами художественной коммуникации не только с автором, но и друг с другом, разные читатели, по-разному воспринимая литературный текст, образуют «творческое единство, преодолевающее разлад, обособление и одиночество» [Гиршман 2007, с. 63]. Это «творческое единство» создаст разнообразные, вариативные, неповторимые подтексты, но опирающиеся на инвариантность текстовой формы.

Выделяемые виды подтекста представляют собой подвижную и гибкую систему. Все они с большей или меньшей степенью очевидности соприисутствуют в тексте и обусловлены не столько внешними факторами, сколько внутренними законами построения эстетического объекта. Особенно ярко это проявляется в художественном тексте. Поэтому выделяем разные виды *индивидуально-авторского подтекста*, на которых лежит печать языковой личности автора текста, такие как *пушкинский*, *чеховский*, *набоковский* т. д. Чем весомее и ярче языковая личность, тем глубже и объемнее подтекстовые смыслы, тем шире может быть их ассоциативно-смысловое поле.

Граница между разными видами подтекста, обусловленными внешними и внутренними факторами, так же как и граница между разными видами подтекста на втором уровне членения носят условный характер, подвижны, неустойчивы. Это отражение сложности и противоречивости самого явления, которое не всегда с легкостью структурируется, текуче, изменчиво.

Такой подход дает возможность с разных позиций рассматривать сложное и многогранное явление подтекста, не разрушая его органичной встроенности в смысловое, композиционное и коммуникативное пространство текста.

Таким образом, различение подтекста в широком (культурологическом) и узком (лингвистическом) смыслах дает возможность утверждать, что подтекстом обладает любая человеческая деятельность

ность, поскольку в ней человек реализует собственное самопознание, эксплицирует невербализованное. Наиболее значимым подтекстом обладает творческая деятельность человека.

Подтекст в его лингвистическом смысле — имманентное свойство текста, но степень его экспликации может быть различна и определяется объективными и субъективными факторами.

Как процесс создания, так и процесс извлечения подтекста — это творческий акт, он всегда носит доминантный характер. В этом причина множественности интерпретаций текста.

Наряду с понятиями *цельность*, *связность*, *модальность* и другими, подтекст входит в систему категорий текста, эксплицируется в его смысловом, композиционно-архитектоническом и коммуникативно-прагматическом пространствах.

Единой типологии подтекста не существует. Опыт изучения подтекста дает нам возможность предложить свою классификацию подтекста. Она носит ступенчатый характер, опирается на ряд оснований и предполагает открытость границ между разными видами подтекста.

Наиболее сложной системой подтекстовых смыслов обладает художественный текст, который с течением времени может открывать новые глубины или утрачивать некоторые вербализованно не выраженные смыслы. Это связано с самой природой художественного текста, представляющего собой динамическую систему сложнейших языковых и надязыковых знаков, создающих другую действительность, находящихся на границе двух реальностей и потому всегда открытых к приращению (как и утрате или замене) смыслов.

В создании подтекста художественного текста принимают участие все содержательные и формальные компоненты, поскольку в смысловом, структурно-композиционном и коммуникативно-прагматическом пространстве целого они приобретают смыслопорождающие свойства. Роль материальной основы подтекста играют языковые единицы. Они не являются непосредственными носителями подтекстовых смыслов, но реализуют себя в качестве стимулов их формирования. Этому способствуют эстетические потенции языковых единиц, встраивающихся в надлингвистические структу-

ры текста в качестве опорных смыслообразующих элементов. Обрстая эстетическими значимостями, они обозначают гораздо больше, чем называют. Задача исследователя как раз и состоит в том, чтобы приблизиться к пониманию того, что именно они обозначают.

#### § 4. Средства и способы формирования подтекста

Вопрос о средствах и способах формирования подтекста до сих пор является предметом споров.

На определяющую роль повтора в сложнейшем механизме экспликации подтекста указывала Т. И. Сильман: «Подтекст есть не что иное, как рассредоточенный, дистанцированный повтор, который именно благодаря своей дистанцированности использует лишь особую атмосферу ситуации, далеко не всегда опираясь на буквальное цитирование <...>, в основе всякого подтекстового значения всегда лежит нечто уже однажды бывшее» [Сильман 1969<sup>2</sup>, с. 85]. Само явление «дистанцированного столкновения отрезков текста привносит совершенно новые оттенки восприятия того, что однажды имело место <...>, погружая читателя в атмосферу смутных ассоциаций, в атмосферу более или менее приблизительных отголосков и смысловых переключек, из которых и рождается явление подтекста» [Там же].

У этой точки зрения есть последователи. Например, М. П. Козьма считает повтор важнейшим средством формирования подтекста, хотя наряду с ним выделяет целый ряд других средств: эффект обманутого ожидания, интонационно-синтаксические и графические средства, ремарки автора и др. [Козьма 2008].

В списке средств формирования подтекста часто оказываются все тропы: метонимия, синекдоха, эпитет, сравнение, литота, ирония, аллегория, олицетворение, перифраза и др. К ним примыкают стилистические фигуры — анафора, эпифора, параллелизм, антитеза, оксюморон, градация, умолчание и другие [Алехина<sup>1</sup> 1989; Козьма 2008 и др.], общие и частные принципы текстообразования, такие как контраст и ассоциация [Ермакова 1996].

Действительно, приемы создания образности изначально предполагают создание ситуации смысловой двуплановости. Приемы выразительности опираются на неожиданную лексическую сочетаемость и нарушение языковой нормы ради привлечения внимания. Механизм формирования подтекста нуждается как в одном, так и в другом, поскольку запускает в воспринимающем сознании процесс ассоциирования, необходимого для приобщения к авторской картине мира.

На наложение в отрезках текста изобразительного и выразительного рядов указывает Д. В. Затонский: когда настроение «не столько выражается словами, сколько стоит за ними, неизмеримо углубляя картину воссоздаваемой действительности» [Затонский 1988, с. 120]. О роли прямых и скрытых цитат в обнаружении интертекстуальных подтекстов размышляет К. Ф. Тарановский [Тарановский 2000]. Ведущие к подтексту скрытые уподобления и отождествление персонажей, символику, каламбур, интертекстуальные связи, широкий круг ассоциаций в текстах М. А. Булгакова и А. Грина обнаруживает Е. А. Яблоков [Яблоков 2002]. О художественной детали, повторяющихся образах, мотивах, невербализованных средствах, аллюзиях как экспликаторах подтекста пишет А. А. Степаненко [Степаненко 2007].

Сравнивая особенности реализации подтекста в художественном тексте и кинодискурсе, А. Н. Зарецкая дает объемный список средств и способов формирования подтекста, разнообразных по форме и содержанию: неологизмы, устаревшие слова, варваризмы, лексический повтор, противопоставление, нестандартное инициальное употребление языковых единиц (определенного артикля, личных и указательных местоимений), специфическая организация диалога, имплицитная деталь, композиционные приемы (связь сильных позиций текста посредством смысловой константы, разные виды рамок, повторы ситуаций, создание лейтмотивов), прием «обманутого ожидания», парцелляция, инверсия, ритмизация прозы, соположение несовместимых или избыточных лингвистических единиц, аллюзии и иные интертекстуальные отсылки, паралингвистические средства [Зарецкая 2010, с. 10–11].

Перечисляемые разными исследователями средства и способы формирования подтекста не всегда выстраиваются в систему. В од-

ном ряду могут оказаться и тропы, и стилистические фигуры, и способы композиционного построения текста, и особенности идиолекта автора, и стилистические приемы и т. д. Для системного решения этого вопроса необходимо, на наш взгляд, во-первых, разграничить языковые и надязыковые средства формирования подтекста и, во-вторых, признать за языковыми средствами доминирующую роль. Такую возможность исследователю предоставляет лингвоэстетический подход к подтексту.

Находясь на стыке литературоведения и лингвистики, лингвоэстетика представляет собой одно из связующих их звеньев, поскольку исследует словесное художественное творчество как форму реализации эстетических потенций языка и рассматривает языковой уровень художественного произведения в качестве основы его эстетической целостности. Другими словами, язык, как его понимают представители этого научного направления, является собой одновременно и самоценный эстетический феномен, и средство художественного освоения действительности.

Язык — первооснова текста, его материальная субстанция во всех ее ипостасях — от фонемы до сложных текстовых образований, и вся его художественная система надстраивается над ним. Безусловно, языковые средства и их сочетания не являются исключительными носителями смыслов, но в смысловой структуре художественного текста играют определяющую роль. Поэтому в системе наук, изучающих подтекст, лингвоэстетике по праву принадлежит особая роль, поскольку, исследуя план выражения художественного текста через его языковую репрезентацию, она дает ключ к плану его содержания, смысловому потенциалу — подтексту.

На наш взгляд, средствами формирования подтекста могут быть любые языковые единицы — от фонетических до синтаксических. Особую роль играют графические, орфографические и стилистические средства.

Долгое время считалось, что в иерархии языковых уровней как репрезентантов подтекстового слоя смысловой структуры художественного текста определяющую роль играет лексика. У этой точки зрения и сегодня есть последователи. Например, В. В. Степанова полагает, что лексическая структура текста — это «отправная точка в характеристике лингвистической структуры текста, поскольку

слово, функционируя в тексте как словоформа, обладает способностью интегрировать морфологические, семантические, прагматические, коммуникативные свойства» [Степанова<sup>1</sup> 2006, с. 12]. Толчком к этой интеграции служат семантические возможности слова, значение которого в художественном тексте из общеязыкового превращается в индивидуальное, потенциально образное.

Тем не менее нельзя не учитывать функциональной нагруженности других языковых уровней, эстетические потенции которых так же направлены в единый смыслообразующий поток лингвистических средств. Кроме того, для создания смысловой глубины текста языковые средства разных уровней редко используются художниками слова изолированно друг от друга. Их чередование, наложение, сгущение и разряжение в пространстве текста многократно усиливают эффект смыслопорождения. Вот как, например, оценивает И. Я. Чернухина смыслопорождающий потенциал лексико-синтаксического тандема: имплицитное содержание «возникает на композиционно-синтаксическом уровне в результате определенного соположения компонентов художественного текста, смыслы которых вступают во взаимодействие и вследствие этого порождают новую семантику, не имеющую формального воплощения на лексическом уровне» [Чернухина 1984, с. 18]. О прочных смысловых проекциях лексического и синтаксического уровней пишут Л. В. Зубова [Зубова 1989, 1999, 2006], Е. В. Ермакова [Ермакова 1996, 2008], Л. Ю. Чунева [Чунева 2006].

Умноженный на эстетические потенции надъязыковых средств, гармонируясь с ними, языковой смыслопорождающий заряд доходит до границ сюжета и основной темы, идеи, композиции, жанра текста [Кайда 1983, 2005; Новиков<sup>1</sup> 1983, 2001; Чернухина 1984; Гальперин 2007], формируя подтексты разного характера. Он направляет свою энергию не только в глубь текста, но и в межтекстовое пространство, стимулируя интертекстуальные связи.

Сложный механизм формирования подтекста рождает в сознании читателя текстовые и внетекстовые ассоциации, формируя *читательский* подтекст. Вот как об этом пишет И. Р. Гальперин: «Текст может вызвать образы — зрительные, слуховые, тактильные, вкусовые. Эти образы оказываются небезразличными к самому содержанию литературно-художественных произведений» [Гальперин 2007, с. 20].

Аналогичную мысль высказывает Д. М. Урнов: «В каждом истинно художественном произведении отражаются “вековые накопления”, груз традиционных представлений, выработавшихся до простоты принятого, естественного. Помещаясь где-то между строк, за текстом, в подтексте, эти представления, словно противовес, приводят в движение механизм простых действий персонажей» [Урнов 1971, с. 56].

Процесс ассоциирования может быть запущен при соблюдении двух условий. Во-первых, необходимо, чтобы воспринимающий текст владел тезаурусом, который позволил бы ему восстановить опущенное и недосказанное через эксплицированное содержание текста и соотнести его «с представлениями и понятиями, связанными с ними в действительности» [Долинин 1983, с. 39]. И, во-вторых, нужно, чтобы человек, воспринимающий текст, обладал способностью воспринимать язык в его эстетическом функционировании, когда за языковыми знаками и их сочетанием стоит содержание большее, чем непосредственно обозначаемое. При этом роль каждого языкового уровня и каждого языкового средства может быть определена как уникальная.

О роли слова в передаче подтекстового содержания писали И. В. Арнольд [Арнольд 1974, 1982], В. А. Кухаренко [Кухаренко 1974, 1988], М. Н. Кожина [Кожина 1979, 2012], Л. А. Исаева [Исаева 1996], О. Ронен [Ронен 1997, 2000, 2012], Е. А. Яблоков [Яблоков 2002], Л. Г. Кайда [Кайда 2005], Л. Ю. Чунева [Чунева 2006], И. Р. Гальперин [Гальперин 2007] и др.

Смыслопорождающими свойствами обладает многозначное слово, слово с переносным значением, другие лексические средства — синонимия, антонимия, паронимия, омонимия, эмоционально-оценочная, нейтральная, стилистически окрашенная, общеупотребительная лексика и лексика ограниченного употребления [Зубова 1999; Краснова 2007].

Л. В. Зубова указывает на особую значимость в формировании подтекста семантического синкретизма и паронимической аттракции. Ею же впервые выделен и так называемый фразеологический подтекст, основанный на использовании эстетических возможностей идиоматических выражений [Зубова 1999].



Значимы в своей подтекстовой функциональности такие способы актуализации эстетических потенций слова, как контекстуальное обнажение его смысловой многоплановости, выдвигание в качестве ключевого одного из значений многозначного слова, совмещение прямого и переносного значений, этимологизация, создание индивидуально-авторского значения, лексический повтор, использование лексики одной или смежных тематических групп и т. д. [Лелис 2000].

Эти лексические средства и способы их включения в смысловую структуру текста многообразны, они — опора *иррационального и рационального, локального и текстового, авторского и читательского* видов подтекста.

Эстетические качества слова заложены в нем изначально. Единичное и общее, диалектика их взаимоотношений, которая выражается во взаимном движении, изменении, превращении, лежат в основе динамически развертывающейся в тексте и подтексте смысловой структуры слова.

Но при этом слово не является непосредственным носителем текстовых и подтекстовых смыслов, оно играет роль вербального стимула их формирования, обрастая неповторимым образно-ассоциативным полем. Возникающие ассоциации, по свидетельству Ш. Балли, могут быть «близкими и далекими» [Балли 1955, с. 151], продуцируя реализацию эстетических возможностей слова в разных видах контекста — лингвистическом: в условиях лексико-грамматических условий функционирования слова (тогда формируется *локальный* подтекст) и идейно-художественном: с опорой на художественный текст как содержательно-смысловую и структурно-композиционную целостность (поле экспликации подтекста *текстового* масштаба).

И в том, и в другом случае слово проявляет себя как эстетическая единица, компонент авторской языковой картины мира, являющий читателю сложность, глубину, неповторимость художественной мысли, продуцирующей *авторский* подтекст. В. Б. Шкловский, анализируя сделанное им самим и его единомышленниками открытие в науке о поэтическом языке, писал: «Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов, и в характере смысловых построений, составленных из ее слов, мы везде встретимся с тем же признаком художе-

ственного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца, и оно «искусственно» создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, причем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности. Этим условиям и удовлетворяет “поэтический язык”» [Шкловский 1997, с. 114–115].

На это замечание В. П. Шкловского могут быть спроецированы современные научные изыскания в области лексического уровня художественного текста, особенностей структурно-композиционного расположения входящих в него лексических единиц, способов реализации эстетических возможностей слова, ведущих к формированию подтекстового уровня произведения. Эти средства могут присутствовать в пределах лингвистического контекста или чередоваться друг с другом в синтагматической плоскости развертывания целого текста. Они могут сгущать и разряжать его эстетическое пространство, наделяя емким подтекстовым смыслом отдельные фрагменты — те из них, которые образуют наиболее тесные ассоциативно-смысловые связи с текстом как эстетическим целым.

В процессе смыслопорождения особую роль могут играть средства фонетического уровня. Ни звуки, ни их сочетания, ни ритмо-мелодический рисунок текста или его фрагмента самостоятельным значением не обладают, но в пространстве художественного целого становятся стимулами формирования его поверхностных и глубинных смыслов, особенно тех из них, которые апеллируют к иррациональному, эмоционально-чувственному восприятию текста. Они встроены в единую систему языковых и надязыковых идиосредств, настраивающих на эстетическое переживание, без которого невозможна творческая деятельность воспринимающего текст.

Сложность толкования подтекстовых смыслов, рождаемых фоникой и ритмомелодикой, объяснима. Отсутствие у фонических и ритмомелодических средств собственного языкового значения неизбежно накладывает отпечаток субъективности на установление взаимосвязей с содержательно-композиционной и коммуникативно-прагматической плоскостями художественного текста, но, с другой стороны, дает широкий простор для читательского сотворчества.

Приемы формирования фоно- и ритмообразов разнообразны. Это звукоподражания, звуковые повторы, анаграммирование, построение ритмомелодического рисунка синтагмы, фразы, эпизода или целого текста.

Анаграмматический повтор, например, может эксплицировать *локальный* и/или *текстовый* подтекст, если предваряет ключевое слово или следует за ним. Иногда контексты употребления ключевого слова и плотных звуковых повторов совпадают, образуя эмоционально-смысловой пик текста, не всегда соответствующий сюжетно-фабульному кульминационному эпизоду.

Звуковой орнамент рождает образно-ассоциативные смыслы, которые не поддаются однозначному толкованию. Любая категоричность здесь неизбежно ведет к искажению, субъективистскому домысливанию. Извлечение формируемого средствами фоноритмики *иррационального* подтекста всегда догадка, а не разгадка глубоких смыслов текста. Через него читатель пролагает свой путь к *рациональному* подтексту.

Частотны звуковые образы, реализуемые на основе эксплицитной и имплицитной паронимической аттракции. Они связывают ключевое слово текста с одним или несколькими словами, коррелирующими с ним по звуку и смыслу. Ключевое слово текста способно проявлять себя как анаграммированный итог сжатия или развертывания текстовых звуковых повторов. Представляют интерес аллитерационные и ассонансные эпитеты, значимые в процессе суггестивного воздействия на сознание воспринимающего текст.

Фоника и ритмомелодика рождает у воспринимающего текст такие зрительно-слуховые образы и ассоциации, над которыми надстраивается эмоционально-чувственная сфера сознания. Так рождается *иррациональный* подтекст, который носит преимущественно *локальный* характер. Пластические фоно- и ритмообразы в контексте целого сплаваются в единый эмоционально-смысловой комплекс, продуцируя *иррациональные* смыслы *текстового* масштаба.

Сильные позиции текста — поле формирования *локального* и *текстового* видов подтекста. Они оформляются более частотным ритмом, который встраивается в систему средств формирования эмотивного и содержательно-смыслового текстовых пространств.

Резкая смена ритмического рисунка в смежных абзацах влияет на восприятие смыслового ритма текста и подтекста.

Степень ценности для читателя таких зрительно-слуховых образов и ассоциаций, готовность человека к эмоциональной реакции отражаются на процессе проникновения в смысловую глубину текста, продуцируют читательскую рефлекссию, поиск и вербализацию не только поверхностных, но и глубоких, концептуально значимых смыслов художественного текста. Как ответная реакция на *авторский* подтекст возникает подтекст *читательский*.

Ритмомелодический рисунок художественного текста реализуется в особенностях его пунктуирования, использования системы знаков препинания как выразительного средства оформления невербализованных мысли и чувства. В эстетической репрезентации авторской пунктуационной системы и формировании ее гибкой смыслопорождающей и архитектурной природы участвуют все пунктуационные знаки, используемые на основе грамматического, смыслового и интонационного принципов.

В рамках отдельного художественного текста или идиостиля художника слова приобретают смыслопорождающую значимость нормативное и индивидуально-авторское употребление пунктуационных знаков, их одно- и многофункциональность, степень частотности и т. д. Авторская пунктуационная система отражает характер мышления художника слова, расставляет смысловые и эмоциональные акценты в опоре на синтаксические особенности текста, фиксирует на бумаге ритмомелодическую кривую звучащего текста. Поэтому нельзя не согласиться с Н. Г. Гольцовой, которая утверждает, что «наблюдения над употреблением знаков препинания в художественном тексте, анализ пунктуационной системы того или иного автора помогают не только проникнуть в смысловую ткань текста, но и определить эстетические взгляды писателя, а сопоставительный анализ произведений разных лет позволяет сделать выводы и об эволюции эстетических взглядов автора» [Гольцова 2001, с. 63].

В процессе извлечения подтекста нельзя не учитывать и средства графики, такие как графические рифмы, графический макаронизм, графический эквивалент текста, графический эллипсис, графическое синкопирование, граффоны, изопы, фигурная запись, фигур-

ный текст и т. д., которые, являясь ярким средством графической выразительности, представляют собой невербализованный способ передачи смыслов [Москвин 2007]. К этому списку можно было бы добавить курсив, разбивку, жирный шрифт, использование устаревшего написания слова и т. д. — средства формирования по преимуществу *иррационального* и *локального* видов подтекста.

Среди орфографических средств, обладающих способностью к смыслопорождению и особенно часто используемых с этой целью, можно назвать написание заглавными или прописными буквами целого слова или его части, сознательную орфографическую ошибку, многократное написание буквы (пролонгацию и геминацию), разного рода сокращения и т. д.

Звукосимволика, таким образом, — от фоники до ритмомелодики, графика и орфография представляют собой важное средство формирования смысловой структуры художественного текста, разных видов подтекста.

Метафорическая основа фоно- и ритмообразов рождает у читателя широкий круг ассоциаций, который опирается на диалектическое единство объективного и субъективного. Объективное поддерживается материальной стороной языковых единиц фонографического уровня, их эстетически значимой композиционной расстановкой в художественном тексте, множественными связями с единицами других языковых уровней, включенностью в единую систему экспликации подтекстового содержания. Субъективное определяется опосредованно вербализованной природой звукосимволики, апелляцией к подсознательному, к сфере ощущений читателя, его способности эмоционально воспринимать эстетический объект, ко всему личностному потенциалу воспринимающего текст.

Большими смыслопорождающими возможностями, векторно направленными в формирование подтекстового содержания художественного текста, обладают словообразовательные средства.

Производные слова могут расширять или трансформировать объем значений своих производящих, выражая содержащийся в них на имплицитном уровне смысл. Полное или частичное восстановление внутренней формы слова, нанизывание морфем, разные виды морфемного повтора (анафорический, медиальный, эпифорический), словообразовательные синонимы, антонимы, омонимы обла-

дают большим смыслообразующим потенциалом и потому активно используются художниками слова как способ реализации собственных творческих возможностей и средство выведения читательского восприятия из автоматизма. Это, безусловно, способствует и формированию смысловой глубины текста.

Как самостоятельный смыслообразующий и стилеобразующий материал рассматриваем авторское словотворчество. Оно представляет собой не только результат индивидуальной обработки языкового материала, но и творческий акт, важнейший компонент идиостиля, обнаруживающий имплицитные возможности языковой системы и проникновения в нее автора.

Проблема авторских окказионализмов в рамках изучения смысловой структуры художественного текста является одной из центральных. Еще не получили исчерпывающего описания типы, способы и приемы создания окказионализмов в идиостиле разных художников слова, хотя этому вопросу уделяется первостепенное внимание, например, в работах Е. А. Земской [Земская 1963, 1992, 2000, 2008 и др.]. Среди наиболее распространенных и самых выразительных способов формирования окказионализмов ею выделены следующие: контаминация, слияние, образование по образцу, построение слов с вымышленными корнями, использование аффиксов в качестве базовых основ, каламбурные и паронимические игры со словом и т. д. Смыслопорождающий потенциал словообразовательных средств очевиден. Они незаменимы при формировании разных видов подтекста.

Итогом исследований последних десятилетий стали положения о том, что словообразовательные средства в художественном тексте формируют его целостность и связность, выступают как особые конструкты, способные аккумулировать множество смыслов. Более того, словообразовательные средства могут фокусировать эстетическую энергию, поскольку вербализуют индивидуальную картину мира художника, эксплицируют особенности авторского мировосприятия, посредством словотворчества репрезентируют механизмы мышления автора, которое не всегда вербализуется, а значит, в тексте присутствует имплицитно, подтекстово.

Существуют художественные тексты, в которых доминирующую роль в создании подтекста принимает на себя грамматика че-

рез эстетизацию грамматических категорий и лексико-грамматических разрядов, которые в художественном тексте образуют грамматические контрасты или грамматические ряды, реализуют грамматическую вариативность, становятся основой грамматической метафоры, проявляют свойства реализаторов грамматической прагматики и т. д. В идиостиле художника слова эти процессы могут идти двумя путями: через использование окказиональных (и потенциальных) грамматических форм или через актуализацию внутренних ресурсов их узуса, которая в пространстве художественного текста способна выявлять многофункциональность грамматической семантики языковых единиц, в том числе и в ассоциативно-подтекстовом ракурсе. Оба пути обусловлены лингвокреативным мышлением автора, основаны на творческом импульсе, ведущем к усложнению смыслового и экспрессивного потенциала текста, к неоднозначности его восприятия и понимания.

Окказиональные грамматические формы, как правило, являют собой результат языковой игры, осознанного, намеренного «преодоления» автором узких рамок кодификации и узуса ради того, «чтобы добиться определенного эстетического или интеллектуального эффекта» [Апресян 1995, с. 51]. Несоответствие грамматических форм узусу выводит читательское восприятие из автоматизма, активизирует эмоциональную сферу, пробуждает творческое мышление читателя, позволяя наслаждаться неожиданностью реализации языкового пласта текста и возникающей на этой основе яркой образностью.

Второй путь представляет собой иной «тип словесного мышления, при котором, используя различные ассоциативные связи, человек довольствуется уже имеющимися звуковыми комплексами, реализуя тем самым ассоциативный потенциал языкового знака в области связи между формой и содержанием» [Гридина 1996, с. 10]. Этот способ освоения грамматического богатства языка хотя и направлен на эстетическое освоение языковой стихии, но не всегда осознается как стилистический прием, ведущий к формированию подтекста. Автор делает акцент не на броскости грамматической формы, а на актуализации потенциалов грамматической семантики языковых единиц и их комбинаций. Такое лингвокреативное мышление художника слова позволяет творчески переосмысливать

и семантически обогащать грамматические формы без нарушения «строгих» грамматических законов, превращая «упаковочный материал» (термин Л. В. Щербы) в эстетически значимый, продуцирующий широкий спектр подтекстовых ассоциативно-смысловых проекций.

Релизация такого типа *авторского* языкового мышления предполагает вдумчивого *читателя*, обладающего тонким языковым и художественным чутьем, широким лингвокультурологическим кругозором, умением ассоциативно мыслить и воспринимать языковую структуру художественного текста как единое образное и смысловое пространство. Ю. М. Лотман, говоря о поэзии, определил его так: оно есть «сложно построенный смысл. Входя в состав единой целостной структуры поэтического текста, значащие элементы языка оказываются связанными сложной системой соотношений, со- и противопоставлений, невозможных в обычной языковой конструкции. Это придает и каждому элементу в отдельности, и всей конструкции в целом совершенно особую семантическую нагрузку. Слова, предложения и высказывания, которые в грамматической структуре находятся в разных, лишенных черт сходства и, следовательно, несопоставимых позициях, в художественной структуре оказываются сопоставимыми и противопоставимыми, в позициях тождества и антитезы, и это раскрывает в них неожиданное, вне стиха невозможное, новое семантическое содержание» [Лотман 1972, с. 38]. Сказанное доказывает, что смыслообразующий потенциал грамматических средств осознанно или неосознанно может быть использован художником слова для самых разных видов подтекста.

Л. Ю. Чунева через призму смыслообразующей функции подтекста анализирует произведения А. С. Пушкина, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова, В. М. Гаршина, А. П. Чехова, И. А. Бунина, А. И. Куприна, Б. К. Зайцева, А. Н. Толстого, В. В. Маяковского, В. Мариенгофа, М. А. Шолохова [Чунева 2006]. В качестве универсальных для поэзии и прозы средств формирования подтекста исследователь называет диалогичность слова, нарушение языковой нормы, синтаксические видоизменения. В качестве наиболее значимых прозаических подтекстообразующих средств названы эксплицированный диалог и особенности повествовательной структуры текста.

Исследования последних лет показали, что законы формирования смысловой структуры художественного текста полнее открываются при жанрово-стилевом подходе, при рассмотрении специфического поведения языковых и надязыковых средств в текстах разных функциональных стилей и жанров. Постепенно становится очевидным, что каждый литературный род и жанр обладает собственным набором средств и способов формирования подтекста. Открытию этих особенностей посвящен целый ряд исследований, материалом для которых послужили прозаические и поэтические тексты.

Над средствами формирования подтекста в прозе работала Н. В. Пушкарева, обнаружившая принципиальные отличия синтаксического строения прозаического текста и особую смыслообразующую роль конструкций экспрессивного синтаксиса, монтажной организации текста, нетипичной пунктуационной разметки [Пушкарева<sup>2</sup> 2013].

Методологически важной для изучения подтекста лирических произведений является «Поэтическая грамматика», содержащая описание эстетического функционирования морфологических форм лица и времени глагола, числа существительных в поэзии XIX–XX вв. и синтаксиса поэтических текстов, включая конструкции с перечислением и разными видами определений, с бессоюзной связью [Поэтическая грамматика 2005].

Специфические особенности смыслопорождения в драматургических произведениях описаны Е. В. Ермаковой. Исследователь отмечает особую роль строения диалогов, ремарки и паузы [Ермакова 1996].

Пока еще рано говорить о значимых достижениях в изучении особенностей перевода художественного текста при максимальном сохранении его подтекстового содержания, эксплицируемого лингвистическими средствами разных языков, хотя этой проблеме в течение последних лет было посвящено несколько работ [Христенко 1993; Ермакова 1996 и др.].

Перспективным видится изучение идиостилевых особенностей формирования подтекста, открывающих путь к новым граням языковой личности писателей. Круг авторов, к которым обращались исследователи, пока очень узок — М. Ю. Лермонтов [Воловой 2003], Ф. М. Достоевский [Шмарakov 1999; Смирнова 2004],

М. А. Булгаков [Яблоков 2002; Сермягина 2007], В. В. Высоцкий [Жорман<sup>2</sup> 2006].

Крайне мало изучена роль интертекста в создании подтекстовых смыслов произведения. Исключение составляют работы О. Ронена [Ронен 1997, 2000, 2012], А. А. Долинина [Долинин 1999, 2007], К. Ф. Тарановского [Тарановский 2000]. Сравнительному анализу подтекстов А. П. Чехова и И. А. Бунина посвящена диссертационная работа И. В. Алехиной [Алехина<sup>1</sup> 1989], А. П. Чехова и Л. Н. Толстого — М. Ч. Алиевой [Алиева 2010]. Все эти исследования проведены в рамках литературоведческой науки.

Обращение к работам, посвященным средствам и способам формирования подтекста, убеждает, что литературоведы и лингвисты по-разному понимают эту проблему и в качестве подтекстообразующих средств указывают совершенно разные явления. Их изолированный анализ, на наш взгляд, малопродуктивен для познания такого сложного феномена, как подтекст, который полнее раскрывается при междисциплинарном подходе.

Подводя итог характеристике основных средств и способов формирования подтекста, еще раз отметим, что они делятся на языковые и надязыковые. Языковые средства первичны, над ними надстраиваются остальные.

Языковыми средствами формирования подтекста могут выступать все языковые единицы и их комбинации. Составление списка подобных средств представляется бессмысленным: в него войдет все языковое богатство, носящее объективный характер, тогда как их отбор осуществляет автор и потому он носит субъективный характер. Подтекстообразующий заряд языковых единиц проецируется на образную систему, сюжет, композицию, тематику, хронотоп, жанр, полифоническую структуру произведения, вводя в процесс смыслообразования потенциал надязыковых средств.

Способы формирования подтекста — приемы, методы превращения языковых и надязыковых средств в смыслопорождающие компоненты текста, многообразны и зависят от ряда объективных и субъективных причин. К объективным причинам относим тип культуры, в рамках которой создается текст, историческую эпоху, проблематику, жанрово-стилевую принадлежность текста и др. Среди субъективных причин наиболее значимы творческое мышле-

ние автора, его эстетическое кредо, мотивация к степени экспликации смыслов, а также личность воспринимающего текст.

\* \* \*

Таким образом, смысловая структура любого текста носит двухуровневый характер. Содержание текста — это уровень поверхностных, эксплицитных смыслов. За ним скрывается второй уровень — глубинных, имплицитных смыслов. Граница между эксплицитным содержанием и имплицитным подтекстом подвижна.

Подтекст входит в систему скрытых смыслов текста, наряду с пресуппозицией и импликацией, но отличается от них прежде всего тем, что представляет собой выводные смыслы.

Любой текст обладает подтекстом, независимо от своей функционально-стилевой или жанровой принадлежности. В научных и официально-деловых текстах возможен нулевой подтекст.

Процесс формирования подтекста как автором, так и читателем носит творческий, глубоко индивидуальный и доминантный характер. Поэтому он всегда предположителен, динамичен, с трудом структурируется и не всегда поддается адекватной вербализации.

Наиболее разветвленной системой подтекстовых смыслов обладает художественный текст, так как является самым сложным из всех лингвистических текстов.

Предложенная типология подтекстов строится на учете внешних факторов и внутренних законов построения текста. Подтексты, входящие в эти группы, в разной степени обусловлены культурной парадигмой, временем и местом создания текста, его жанрово-стилевой принадлежностью, проблематикой, личностным потенциалом автора и читателя, их интенциями, мастерством художника слова.

Характер репрезентации подтекстовых смыслов носит идиостилевой характер, является одним из средств создания целостного художественного мира писателя, узнаваемой чертой его стиля. Ее исследование ведет к установлению скрытых взаимовлияний разных авторов и далее — единого интертекстуального пространства культуры.

К наиболее глубокому проникновению в подтекст готов читатель, чьи личностные установки вступают в гармонические отношения с авторскими. Но читательский подтекст не тождествен авторскому, поскольку процесс извлечения подтекста — это диалог двух разных сознаний.

Ни один подтекст не может быть извлечен из художественного текста раз и навсегда. С течением времени смысловая глубина текста меняется, и будущие поколения способны извлечь из текста смыслы, которые не были заложены автором. Но границы возможных подтекстов всегда ограничены самим текстом. Это не дает вдумчивому читателю приписывать ему смыслы, не получившие языковой и надязыковой опоры в произведении.

## ГЛАВА II

# Лексическое пространство текста и подтекста А. П. Чехова

### § 1. Лексическая структура художественного текста как поле формирования подтекстовых смыслов

Эстетика слова играет важную роль в формировании композиционно-смысловой целостности художественного текста. Мысль, явленная в слове, характер их взаимодействия в пространстве эстетического целого, степень вербализованности идеосмыслов несут ярко выраженный идиостилевый характер.

С изучения особенностей функционирования лексико-семантических средств в художественном тексте началась история лингвоэстетических исследований. Многие теоретические положения, касающиеся поэтического языка в целом, разрабатывались и апробировались в проекции на его лексический уровень и лишь потом — на остальные. Научные дискуссии в отношении эстетики слова определили векторы развития лингвоэстетики как самостоятельной области филологического знания.

Впервые о специфике языка художественного текста и особой эстетической нагруженности его лексических средств заговорил А. А. Потебня. Он рассматривал язык литературного произведения как проявление творческого мышления автора и способа его познания мира. По мнению исследователя, слово в художественном тексте двучленно: совпадая по своей внешней форме с общезыковой лексической единицей, оно «обращено не только к общенародному языку и отраженному в нем опыту познавательной деятельности народа, но и к тому миру действительности, который творчески создается или воссоздается в художественном произведении» [По-

тебня 1976, с. 179]. Именно А. А. Потебне принадлежат первые наблюдения над природой поэтического слова, над его органической включенностью в идейно-содержательное пространство текста как поле объективации словесного образа.

Две стихии, действующие в слове, — его внутренняя форма (чувственный образ или развитое из него понятие) и внешняя форма (в которой этот образ объективируется) вызывают к действию аналогичные стихии и в тексте. Но разница между внешней формой слова и внешней формой текста, по мысли А. А. Потебни, заключается в том, что в последнем, «как проявлении более сложной душевной деятельности, внешняя форма более проникнута мыслью» [Там же].

Наблюдения исследователя над принципиальной близостью и творческим характером процессов, происходящих в поэтическом слове и в художественном тексте, послужили отправной точкой для дальнейшего научного освоения идейно-содержательного и композиционно-архитектонического пространства художественного текста. Они определили изучение роли слова в плоскости взаимодействия объективного и субъективного, статического и динамического, семантического и грамматического, эксплицитного и имплицитного, текстового и подтекстового, проявляющих эстетические свойства и диалогический характер художественного текста: «Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем свою собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих» [Там же, с. 181].

Принципиально важными для современной лингвоэстетики являются многие положения теории А. А. Потебни, касающиеся особенностей смысловой структуры художественного текста, взаимоотношений между автором, текстом и читателем. А. А. Потебня не сводил смысл художественного текста к замыслу автора, был убежден, что «читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения», подчеркивал неисчерпаемость возможного содержания текста, но при этом непременно обусловленного «его внутреннею формою». «Оно, — пишет А. А. Потебня, — могло вовсе не входить в расчеты художника, который творит». И далее: «Заслуга

художника не в том *minimum*'е содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание» [Там же, с. 167].

Особое внимание лексической структуре художественного текста уделял основоположник лингвоэстетики как самостоятельной области филологического знания академик Л. В. Щерба. Ему принадлежат не только постановка проблемы лингвоэстетического подхода к языку художественного текста, но и обоснование актуальности, перспектив, разработка методов такого подхода, а также блестящие образцы лингвоэстетического толкования произведений [Щерба 2007<sup>1</sup>, 2007<sup>2</sup>].

Л. В. Щерба акцентировал внимание на теоретической значимости исследования «тончайших смысловых нюансов» слова в художественном тексте, на необходимости привития культуры внимательного — «медленного» чтения произведений всем, кто изучает русский язык и литературу.

Признавая объективные трудности в толковании текста, обусловленные природой художественного слова, Л. В. Щерба справедливо указывал на то, что такая работа требует от воспринимающего текст хорошего литературного образования, тонкого вкуса, языкового чутья, кропотливого труда, отработанной методики анализа слова и толкования текста.

При этом исследователь призывал опираться на объективно существующее в тексте, выводимое из него. Это придает некоторую категоричность его суждениям относительно свободы читателя, лишенного права на собственную интерпретацию. Так, анализируя стихотворение А. С. Пушкина «Воспоминания», Л. В. Щерба писал: «Допускаю, что в исключительных случаях замысел автора может состоять в предоставлении некоторой свободы чтения и толкования читателю; однако нормально правильное толкование является единственным и вполне определяется произнесением текста, и я, произнося разбираемое стихотворение вышеуказанным способом, конечно, претендую на то, что нашел несомненное толкование этого стихотворения» [Щерба 2007<sup>1</sup>, с. 31]. Но ниже добавлял: «Однако на самом деле абсолютной уверенности в этом смысле, особенно относительно некоторых пунктов, у меня нет: я до сих пор колеблюсь, меняю свои мнения, совершенствую свое понимание и т. п., и я ни-



сколько не буду удивлен, если чье-либо иное толкование покажется мне более убедительным, чем мое» [Там же].

Так Л. В. Щерба предугадал современные разночтения в вопросе о глубине прочтения произведения, о возможности разных подходов к пониманию смысла слова и текста, о роли личности воспринимающего, его фоновых знаниях, о процессуальности самого хода толкования, о сочетании рационального и иррационального в формировании подтекстовых смыслов. Его мысль о том, что «систематической работы в этой области хватит на целые поколения филологов», являет собой пример научного предвидения [Там же, с. 27].

Большой вклад в исследование природы эстетического в слове был сделан учеными, входившими в ОПОЯЗ и Московский лингвистический кружок, в работах которых много внимания уделялось постижению феномена поэтического языка как «особого модуса языковой действительности» [Винокур 1959, с. 256], его эстетической стороне, художественному тексту как смысловому целому (см. работы С. И. Бернштейна, О. М. Брик, Ю. Н. Тынянова, В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума и др.).

Эти идеи позже, преимущественно через Р. О. Якобсона и Н. С. Трубецкого, были восприняты и развивались членами Пражского лингвистического кружка, которые рассматривали основную функцию поэтического языка как «максимальную актуализацию языкового высказывания» (Я. Мукаржовский), его единственный постоянный признак, не отменяющий, однако, и коммуникативной функции.

Р. О. Якобсон подчеркивал, что эта функция связана с процессом вербализации авторской мысли, проявляется в направленности «на *сообщение* (курсив — авт.) как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого» [Якобсон 1975, с. 202]. Эта функция — вторичная, надстроечная, она трансформирует другие функции. В этом ее уникальность, этим объясняются изменения в языковых единицах, приобретающих качества пластичных элементов художественного целого, системный характер их взаимодействия в новой языковой реальности — «вторичной моделирующей системе» (по Ю. М. Лотману).

Преобразование практического языка в язык поэтический — процесс сложный и противоречивый, понимаемый неоднозначно —

как его «деформация» или «трансформация». Об этом Ю. Н. Тынянов писал Г. О. Винокуру: «Гермин “деформация” у меня неудачен, надо бы “трансформация”, — тогда все было бы на месте» [Тынянов 1977, с. 517]. Р. О. Якобсон рассматривал законы стиха как «организованное насилие над языком». Н. С. Трубецкой активно возражал против этого тезиса: «Терпение языка все-таки не безгранично, и <...> не всякое насилие язык сможет вытерпеть. <...> Число возможных или допустимых для данного языка “насилий” всегда ограничено и определяется характером языка» [Цит. по: Жирмунский 1977, с. 363].

Э. Сепир выдвинул другой тезис — о насилии языка над творческим процессом: «Художник интуитивно подчиняется неизбежной тирании материала, заставляя его грубую природу сливаться со своим замыслом. <...> Литература, отлитая по форме и субстанции данного языка, отвечает свойствам и строению своей матрицы» [Сепир 1993, с. 195–196].

Противоположные точки зрения высветили диалектику взаимоотношений художника слова и языка — диалектику объективного и субъективного, общего и частного, типического и индивидуального, осознанного и неосознанного, положив начало новым дискуссиям — теперь уже в вопросе о том, как должна строиться теория поэтического языка.

По мнению В. М. Жирмунского, в ее основе может лежать уравнивая концепция, аналогичная уравнивому строению практического языка. Основным компонентом этой системы является слово. В статье «Задачи поэтики» В. М. Жирмунский отмечал: «Каждый из фактов языка, подчиненный художественному заданию, становится <...> поэтическим приемом. Таким образом, каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава теоретической поэтики» [Жирмунский 1977, с. 28]. Развивая идею В. М. Жирмунского, В. П. Григорьев указывал на то, что «поэтика слова предполагает постановку таких тем, как “поэтика предложения” (или “поэтика синтаксиса”), “поэтика фонемы”» [Григорьев 1979, с. 13].

Иного взгляда придерживался В. В. Виноградов, полагая, что теория поэтического языка требует деления на два раздела: «символику и композицию (или синтактику)» [Виноградов 1980, с. 6–7]. Разработанная ученым теория «образа автора» проецируется сего-

дня на прагматику языкового знака, а теория поэтического языка воспринимается как созвучная семиотической концепции языка, с ее семантикой, синтактикой и прагматикой.

Подход В. М. Жирмунского дает возможность детального анализа эстетических возможностей языковых единиц разного уровня, при доминирующей роли лексического среза, а также качественных изменений, способов их реализации как элементов «вторичной моделирующей системы».

Подход В. В. Виноградова продуктивен при лингвоэстетическом толковании художественного текста как эстетической целостности. Он предусматривает рассмотрение эстетического потенциала языковых единиц в процессе их взаимодействия друг с другом, со всей художественной системой текста на языковом и надязыковом уровнях единого эстетического пространства. Метод В. М. Жирмунского — анализ, метод В. В. Виноградова — синтез. Они не противоречат друг другу, а находятся в отношениях взаимодополнения.

Поскольку при изучении эстетических функций языка в центре внимания неизбежно оказывается художественный текст и его лексическая структура, принципиальное значение имела инициированная в свое время Л. В. Щербой дискуссия об «общей образности» и «упаковочном материале». Ее суть сводилась к вопросу о том, все ли слова как основные единицы поэтического языка в художественном тексте эстетически значимы. А. М. Пешковский, Б. А. Ларин, Ю. М. Лотман, Ю. С. Сорокин, М. Б. Храпченко, М. Б. Борисова, Л. И. Донецких, Л. С. Ковтун и целый ряд других исследователей считают, что «все слова в подлинно художественном тексте “эстетически значимы”, несут обычно ту или иную “образную функцию”, не могут быть выброшены из текста или заменены другими без изменения смысла целого» [Григорьев 1979, с. 124]. Л. В. Щерба, В. А. Энгельгардт, В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Ю. С. Степанов, Ю. С. Язикова и многие другие допускают, что в тексте часть знаменательных слов стоит на пути «семантического выветривания».

Эта дискуссия, так и не завершенная, сегодня потеряла свою остроту: большинство современных исследователей склоняется к мысли о том, что слово может иметь разную степень эстетической композиционно-смысловой значимости, которая обусловлена не только его

системными языковыми свойствами, способностью к семантическому и структурному варьированию, сочетаемостной валентностью, но и особенностями его эстетического освоения писателем, творческим мышлением художника, желанием использовать разную степень вербализации идеозначимого содержания. На это в свое время указывал Г. О. Винокур: «Поэтическое слово в принципе есть рефлектирующее слово». Писатель открывает в слове его «ближайшие этимологические значения, которые для него ценны <...> заключенными в них возможностями образного применения» [Винокур 1959, с. 248].

Концепция Г. О. Винокура существования внутренней формы слова в поэтическом языке способствовала осмыслению гармонического единства формы и содержания художественного текста. Он писал, что «более широкое или “более далекое” содержание не имеет своей собственной раздельной звуковой формы и пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания. Таким образом, формой здесь служит содержание. Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения. Вот почему такую форму часто называют внутренней формой» [Винокур 1990, с. 142]. Подход к поэтическому слову как многомерному явлению открывает его эстетические потенции, обусловленные способностью к семантическим сдвигам и накоплению смысла в процессе функционирования в пространстве художественного целого: «Действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле» [Там же].

Взгляд Г. О. Винокура на смысловые отношения слова и текста послужил одной из отправных точек для дальнейших исследований в области лингвоэстетики и тех лингвистических дисциплин, в поле зрения которых так или иначе оказывается художественный текст: лингвистической семантики [Новиков<sup>1</sup> 1983 и др.], лингвистики текста [Арутюнова 1977; Откупщикова 1982; Валгина 2003; Кайда 2005; Гальперин 2007; Тураева 2012 и др.], стилистики декодирования [Арнольд 1974, 1982; Кухаренко 1979, 1988; Солганик 2009 и др.], коммуникативных аспектов синтаксиса [Золотова 2005, 2006 и др.], функциональной стилистики [Кожин 1982; Кайда 1989; Одинцов 2010; Кожина 2012 и др.] и коммуникативной стилистики

[Каменская 1990; Болотнова 2001; Красных 2006 и др.], психолингвистического [Беянин 1990, 2006], лингвокогнитивного [Тарасова 2003; Маслова 2004], лингвокультурологического [Стернин 2008; Карасик 2010, 2013; Алефиренко 2012], лексикографического [Шестакова 2012] и других аспектов эстетики слова.

Исследованию проблемы эстетического в художественном слове посвящены работы Б. А. Ларина [Ларин 1974] и его учеников — Л. С. Ковтун [Ковтун 1962], Г. А. Лилич [Лилич 1962, 1968, 2006], Д. М. Поцепни [Поцепня 1976, 1997, 2006], Ю. С. Языковой [Языкова 1977, 1985, 2006], В. П. Григорьева [Григорьев 1979], Л. И. Донецких [Донецких 1980, 1982, 1990], Л. Г. Яцкевич [Яцкевич 1999, 2005, 2006], Л. Н. Чуриловой [Чурилова 2002<sup>1</sup>, 2002<sup>2</sup>, 2003], А. В. Кузнецовой [Кузнецова 2003], И. А. Тарасовой [Тарасова 2003], М. Б. Борисовой [Борисова 2006], Л. Г. Хижняк [Хижняк 2006], Е. Г. Ковалевской [Ковалевская 2012] и других лингвистов.

Исследуется широкий круг проблем: общеязыковое и индивидуально-авторское в значении слова [Карнаухова 1998], приемы и способы реализации эстетического значения слова [Донецких 1980, 1982, 1990; Метлякова 2011], слово как идиостилевая константа [Лаврова 2000; Тарасова 2003; Рахматуллина 2004; Демидова 2007], виды контекста, репрезентирующие эстетическое поведение слова [Борисова 2006; Касимова 2011], смысловая сфера и эстетические функции ключевых слов [Кудашова 2000; Лелис 2000; Ныпадымка 2002; Батурина 2005; Спасская 2005; Ширяева 2012], словообраз и контексты его эстетического функционирования [Эпштейн 1989; Туктангулова 2007], ассоциативное текстовое поле как репрезентант подтекстового содержания [Пушкарева<sup>1</sup> 1999; Карпенко 2000; Сергеева<sup>1</sup> 2002; Орлова<sup>2</sup> 2012] и др.

Активно изучаются проблемы идиостиля разных художников слова: Н. В. Гоголя [Сивкова 2007], Н. С. Лескова [Левченко 2000], М. Е. Салтыкова-Щедрина [Гагарина 2006; Саввина 2008], И. А. Бунина [Латкина 2006], А. А. Ахматовой и И. Ф. Анненского [Бердникова 2008], А. С. Грина [Карнаухова 1998], В. П. Астафьева [Бобкова 2007], Ю. П. Кузнецова [Рахматуллина 2004] и др.

Созданы и продолжают создаваться монографические словари языка писателей: М. В. Ломоносова (2010–), И. А. Крылова (2006), А. С. Грибоедова (2008–), А. А. Дельвига (2009), А. С. Пушкина

(1956–1961), Ф. М. Достоевского (2008–), А. Н. Островского (2012), И. А. Бунина (2006), В. Хлебникова (1995), Г. Иванова (2008), М. Цветаевой (2008), М. А. Шолохова (2005), И. Бродского (1995), В. С. Высоцкого (2012).

Выходят словари отдельных произведений и цикла произведений одного автора: «Словарь языка комедии А. С. Грибоедова “Горе от ума” (2007), «Словоуказатель к комедии Н. В. Гоголя “Ревизор” (1990), «Частотный словарь романа Л. Н. Толстого “Война и мир” (1978), «Словарь автобиографической трилогии М. Горького» (1974–1990), «Словарь драматургии М. Горького» (1984–1994), «Словарь повести А. М. Горького “Фома Гордеев” (1990), «Частотный словарь лирики О. Мандельштама» (2003) и др.

Эстетика слова находит отражение в сводных словарях — «Поэт и слово: опыт словаря» (1973), «Словарь языка поэзии: образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX века» (2004), «Словарь поэтических образов» (2007) и др.

Эстетические свойства слова зависят от многих лингвистических и экстралингвистических факторов: от его способности обогащать свою смысловую структуру, приобретать эмоционально-оценочные компоненты значения, занимать сильные позиции в тексте, эксплицировать разные «голоса» в полифонии художественного текста и т. д. Эти эстетические свойства слова, опосредованные интенцией автора, определяют характер системных отношений между компонентами лексической структуры художественного текста, которые по-разному проявляют себя в процессе экспликации подтекстовых смыслов.

Изучение эстетических потенциалов слова потребовало терминологического сопровождения. Но отсутствие одноплановости в понимании их природы привело к понятийной неупорядоченности. Так, в качестве синонимов используются термины *индивидуальное употребление* (Н. В. Черемисина), *оказиональное употребление* (Э. Ханпир), *контекстуальное (ситуативное) употребление* (И. С. Куликова), *индивидуально-авторское значение* (С. Ш. Чагдуров), *эстетическая значимость* (О. В. Загоровская), *эстетическое значение* (Б. А. Ларин, Н. Б. Борисова, Л. И. Донецких, Л. С. Ковтун, Ю. С. Языкова) и др.

Вслед за Л. И. Донецких, под термином *эстетическое значение* мы понимаем «художественно-опосредованный тип значения, соотносимый с номинативно-производным, переносным (метафорическим и метонимическим) и традиционным символическим значениями, характеризующийся нарушениями привычных лексических связей слова, вызывающих актуализацию его эмоционально-экспрессивных возможностей, “приращениями смысла” и реализующий свои эстетические качества в воспроизводящем контексте» [Донецких 1982, с. 27].

У слова, обладающего «эстетическим значением», изменяются семантические параметры: оно характеризуется смысловой и эмоционально-экспрессивной многоплановостью, незавершенностью, открытостью, что делает его не механической суммой смыслов, а качественно новой эмоционально-смысловой единицей. В этот процесс включены все компоненты художественного целого, начиная с заголовка, который функционирует как перспективный стимул формирования *текстового* подтекста, и заканчивая финалом, в котором наслаившиеся эстетические смыслы иррадируют *текстовую* ретроспективность. Так рождается композиционная урегулированность и уравновешенность, сгармонизированная структура художественного целого, при лингвоэстетическом толковании которого используется челночный метод: *слово – образ – идея* и *идея – образ – слово*.

Выявление системных связей между компонентами лексической структуры художественного текста приводит к установлению иерархии входящих в нее единиц: *эстетически значимое слово – ключевое слово – словообраз – идеослово*.

*Эстетически значимые слова* — компоненты лексической структуры художественного текста. Они характеризуются приращениями смысла благодаря системным отношениям внутри эстетического целого. Такие слова обладают смысловой и эмоционально-экспрессивной многоплановостью, открытостью, что делает их не механической суммой смыслов, а качественно новыми эмоционально-смысловыми единицами текста.

Большинство исследователей склоняется к мысли о том, что «все слова в подлинно художественном тексте «эстетически значи-

мы», выполняют “образную функцию”, «не могут быть выброшены из текста или заменены другими без изменения смысла целого» [Григорьев 1979, с. 124].

Уже на этой ступени лексической структуры текста не возникает полной тождественности смыслов, актуализируемых автором и читателем, что по мере развертывания текста становится материальной базой для формирования его выводных скрытых смыслов — подтекста.

*Ключевые слова* — компоненты лексической структуры художественного текста, локальные и текстовые аккумуляторы его эмоционально-смыслового содержания, обладающие большой смысловой емкостью и коннотативной значимостью и проявляющие свои эстетические свойства через композиционную расстановку в тексте.

Каждый художественный текст обладает своей неповторимой системой ключевых слов, в которую входят слова-ключи и слова-соключи.

*Слова-ключи* — опорные композиционно-смысловые лексические единицы художественного текста, представляющие собой динамически пульсирующие *локальные* и *текстовые* центры *рационального* и *иррационального* смыслового обобщения и репрезентированные в наиболее значимых сюжетно-композиционных фрагментах текста.

*Слова-соключи* — компоненты лексической структуры художественного текста, локально фокусирующие его эмоционально-оценочное содержание преимущественно *иррационального* характера. Слова-соключи репрезентированы в лингвистическом контексте употребления слов-ключей, функционально направлены на обогащение их смыслового содержания эмоционально-оценочными компонентами значения. Система слов-соключей — опора для реализации подтекстовых смыслов *локального* и *текстового* уровней.

*Словообразы* — компоненты лексической структуры художественного текста, вербальные экспликанты языковой картины мира художника слова, обладающие обобщенной смысловой и композиционной значимостью и устанавливающие ассоциативно-смысловые переключки *рационального* и *иррационального*, *локального*, *текстового* и интертекстуального, лингвистического и экстралингвистического характера.

Способность словообраза быть экспликатором подтекстовых смыслов заложена в его смысловой структуре, создающей вокруг себя, по мысли Б. А. Ларина, «смысловое эхо», актуализируемое в сознании воспринимающего текст поле близких и далеких ассоциаций. В иерархии лексической структуры художественного текста словообразы проявляют себя как единицы высшей степени смыслового обобщения, обладающие наибольшим зарядом индивидуально-авторских значений. Это наделяет их особой функционально-эстетической значимостью в процессе извлечения подтекста.

*Идеослова* — компоненты лексической структуры художественного текста, вербальные экспликаты идеомысли. Вербализация и эмоционально-смысловая конденсация идеомысли системой идеослов художественного текста обуславливают его структурно-смысловую целостность в единстве *рационального и иррационального* содержания.

Без системы ключевых слов и словообразов невозможно эстетическое функционирование идеослов: ключевые слова через расстановку в синтагматической композиционной плоскости текста векторно направляют мысль читателя; словообразы являются содержательно емкими идентификаторами интенций автора. Вся лексическая структура текста приводит к аккумуляции в идеословах смысловой и эмоционально-оценочной энергии подтекстового плана, которая реализуется в масштабе *текста* и интертекста.

В полифоническом пространстве художественного текста слово включено в систему языковых средств литературной коммуникации, основными формами которой традиционно считаются: персонаж — персонаж и автор — читатель. Первый из них представляет собой изображенный (виртуальный) диалог, второй — реальную коммуникацию, хотя ответное понимание носит замедленный характер и нередко хронологически отдалено.

Персонажная речевая сфера — это речевые партии героев, представляющие каждого из них как виртуальную языковую личность во всем объеме ее характеристик — лексикона, тезауруса и т. д.

Область диалогических отношений между автором и читателем — сфера проявления особенностей языковой личности каждого из уча-

стников этой литературной коммуникации, опосредованная жанром, сюжетно-композиционным, идейно-образным решением текста, особенностями идиостиля художника слова. Его творчество находится в определенной пространственно-временной системе координат, является частью культуры, поэтому степень успешности коммуникации между автором и читателем обусловлена культурологической, литературной, языковой компетенцией последнего, его фоновыми знаниями, степенью мотивированности обращения к тексту и т. д.

Однако изображенная коммуникация не исчерпывается диалогом между персонажами, а включает в себя взаимодействие персонажной и неперсонажной речевых сфер — одноуровневых текстовых подсистем, находящихся в отношениях взаимного дополнения. Неперсонажная субъектная сфера — это речевая партия повествователя (рассказчика), который выполняет «посреднические» (связывающие читателя с миром персонажей) функции» [Поэтика 2008, с. 166].

И изображенная, и реальная коммуникации представляют собой сложные конструкты. Исследование их как взаимодействующих компонентов полифонического пространства художественного текста дает возможность приблизиться к пониманию средств экспликации не только его открытых, но и скрытых, выводных смыслов — подтекста.

Лексическая структура текста включена во все формы коммуникации. Это позволяет ей активизировать эстетические потенции слова, а художественному тексту — быть сферой реализации *рациональных и иррациональных, локальных и текстовых* силовых линий, организующих художественный текст в единое эмоционально-смысловое пространство.

Слово в полифоническом тексте представляет собой единицу нескольких лексических систем одновременно, поскольку оно — компонент текста как эстетического целого и языковой картины мира автора, с другой стороны, оно — единица лексикона персонажа как внутритекстовой языковой личности. Эта одновременность раскрывает потенциальную многозначность слова, усиливая его эстетический заряд.

Эстетическое функционирование слова осложняется и тем, что каждая внутритекстовая языковая личность обладает своей карти-

ной мира и поэтому характеризуется индивидуальной лексической системой и собственным лексиконом. “Слово персонажа”, — указывает Л. Н. Чурилина, — принципиально не может быть абсолютно равным “слову автора” уже в силу того, что является единицей другой, пусть и искусственно смоделированной лексической системы, системы, функционально связанной с объективацией особой картины мира. Не всякое слово, “произнесенное” в тексте, может рассматриваться в роли лексического экспликатора “затекстового” автора, и деперсонализация текстового слова может привести к существенным искажениям смысла “слова автора” [Чурилина 2002<sup>2</sup>, с. 103]. При анализе лексической структуры текста необходимо учитывать полифоническую природу художественного текста.

Степень успешности литературной коммуникации во многом определяется умением читателя увидеть системные связи между разнофункциональными компонентами лексической структуры текста, объединяющими текстовое и подтекстовое смысловое пространство в единое эстетическое целое.

Итак, слово — основное языковое средство формирования подтекстовых смыслов. Будучи компонентом художественного текста как эстетического целого, оно аккумулирует смыслы благодаря способности передавать содержание гораздо большее, чем языковое значение. Этому служит композиционная расстановка слов, которая превращает текстовый лексикон в единое лексическое пространство.

Между компонентами лексической структуры текста устанавливаются иерархические отношения, основанные на роли отдельных лексических единиц в композиционно-смысловом поле текста: *эстетически значимые слова — ключевые слова — словообразы — идеослова*.

Каждая группа слов через подтекст ассоциативно-векторно направлена в определенную область художественного текста — его тематику, архитектонику, идеомысль и образную систему, гармонизируя эстетическое целое и являя читателю художественный мир произведения в его органическом единстве и целостности.

Лексическая структура полифонического текста представляет собой многоярусное образование, поскольку внутри него происходит два вида коммуникации: на поверхностном уровне — между персонажами, на глубинном — между *автором и читателем*. Это

превращает слово в сложное эмоционально-смысловое образование, обнаруживающее внутренние связи сразу с несколькими языковыми личностями. Такое слово всегда многозначно и участвует в формировании глубоко лежащих смыслов, экспликация которых требует максимального погружения в текст.

Эстетические возможности слова делают его важным средством формирования разных видов подтекста. Путь к ним лежит через сочетание *рациональных и иррациональных* смыслов. Слово — языковая форма экспликации этих видов подтекста. В опоре на всю лексическую структуру текста, особенности смысловой сферы и композиционной расстановки ключевых слов, словообразов и идеослов держатся *локальный и текстовый, авторский и читательский* виды подтекста.

## § 2. Лексические средства формирования подтекста у А. П. Чехова

Слово в лексической структуре чеховских прозаических произведений обладает колоссальной эстетической энергией, проявляя себя как основное языковое средство формирования разных видов подтекста. Многообразны способы реализации эстетических возможностей слов: обнажение смысловой многоплановости через композиционную расстановку или проецирование в полифоническую плоскость текста, выдвижение в качестве ключевого одного из значений, совмещение прямого и переносного значений, этимологизация, создание индивидуально-авторского значения, лексический повтор, использование общеязыковых и контекстуальных синонимов и антонимов, эмоционально-оценочной лексики, лексики одной или нескольких тематических групп, композиционная расстановка эстетически значимых слов в сильных позициях текста (заглавие, начало и конец текста, фрагменты, репрезентирующие основные сюжетные составляющие) и т. д.

Первыми к изучению эстетики чеховского слова обратились литературоведы. Одним из непревзойденных образцов стилистического анализа прозы писателя до сих пор остается книга П. М. Бицилли, вышедшая в 1942 г. С точки зрения автора, в наиболее со-

вершенных чеховских произведениях каждое слово функционально значимо и незаменимо без ущерба для общего впечатления и смысла, поскольку строго мотивировано целостным художественным замыслом. Эта черта чеховского стиля, как справедливо замечает исследователь, роднит его с А. С. Пушкиным. По П. М. Бицилли, А. П. Чехов замыкал круг русской классики и одновременно стоял у истоков новой литературной эпохи.

Лаконизм и содержательная глубина чеховских текстов обусловлены тем, что писатель тщательно отбирал языковой материал и кропотливо работал над ним, не допуская какой-либо неточности. Для него было важно «употребление каждой лексемы, каждого словосочетания в каком-либо *одном специфическом* значении, которое лишь приблизительно может быть выражено другой лексемой или другим словосочетанием. Художник слова *возвращает* слову его *смысл*, вводя его в контекст, — или *одаряет* его новым смыслом, которым до того оно обладало лишь потенциально» (курсив — авт.) [Бицилли 2000, с. 231].

Исследователь отмечает и еще одну существенную особенность чеховской работы над словом, проявляющую строгую мотивированность как основную тенденцию чеховского творчества — «недопущение никаких “украшений” речи, которые могли бы нравиться “сами по себе” [Там же, с. 235]. Это давало возможность, во-первых, все лексические средства включать в единую систему, лишаящую их статуса случайных элементов текста, и, во-вторых, пользоваться правилом экономии языковых средств ради достижения эмоционально-смысловой выразительности и точности.

Интересные наблюдения над смысловым потенциалом слова в прозе А. П. Чехова сделали многие литературоведы — Н. Я. Берковский, М. П. Громов, И. А. Гурвич, Е. А. Добин, А. Б. Есин, В. В. Капустин, В. Б. Катаев, Н. А. Кожевникова, Л. Е. Кройчик, Р. Е. Лапушин, В. М. Маркович, З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая, М. Л. Семанова, А. Д. Степанов, И. Н. Сухих, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, Н. М. Фортунов, А. П. Чудаков, В. Шмид и др.

Но даже вышедшая 2009 г. «Чеховская энциклопедия» [Чеховская энциклопедия 2009] не представила развернутой исследовательской картины поэтики писателя. На этот существенный недостаток в целом интересного и содержательного издания указывает

В. И. Тюпа: «Помимо “Рамочного текста”, включающего в себя заглавие, имеется особая статья о чеховских заглавиях, но нет статей о ритме чеховской прозы, о стиле и о мастерстве стилизации, о символике, о характерологии Чехова, об организации эпизодов и проблеме событийности в его произведениях, о поэтике вставных текстов и вставных жанров. И, конечно же, необходима была статья “Читатель”, поскольку чеховская поэтика привнесла в литературу принципиально новое позиционирование адресата художественного письма. Все эти упущения порождают непредусмотренный “эффект случайности” в организации раздела поэтики» [Тюпа 2013].

Лингвистическое осмысление прозы А. П. Чехова имеет не столь давнюю историю. В 1980–1990-е гг. был опубликован ряд сборников научных трудов чеховедов — «Язык прозы А. П. Чехова» (1981), «Язык и стиль А. П. Чехова» (1986), «Языковое мастерство А. П. Чехова» (1986, 1988, 1995). В них вошли интересные и во многом новаторские статьи о языке писателя, посвященные в том числе и лексической экспликации его стиля, — И. А. Быковой, Ф. М. Горленко, Е. Б. Гришаниной, В. В. Громова, Н. А. Кожевниковой, Т. П. Нефедовой, Г. Д. Фигуровской, Т. Г. Хазагерова и др.

До сих пор остается единственным монографическим исследованием языка А. П. Чехова работа Л. Г. Барлас «Язык повествовательной прозы Чехова: Проблемы анализа» [Барлас 1991]. В современных диссертационных работах ставятся актуальные проблемы словоупотребления и стиля писателя: языковая картина мира писателя [Кочнова 2005; Игумнова 2009], языковая личность персонажа [Трещалина 1998], эволюция идиолекта писателя [Литус 2004], репрезентация индивидуальной концептосферы писателя [Фокина 2010], проблемы концептуализации времени [Маслакова 2010] и эмоций [Минибаева 2002], лингвокогнитивные механизмы создания комического [Косолобова 2006], сложности перевода произведений А. П. Чехова [Богданова 2004; Анфиногенова 2006], структурно-семантические и функционально-стилистические особенности отдельных групп лексики [Шебалов 2004; Мартиросова 2005], ирония как компонент идиостиля [Каменская 2001] и т. д. Все эти исследования могут служить базой для разработки проблемы включенности языковых средств в процесс смыслообразования.

В свое время на особую музыкальность чеховской прозы как результат слитности смыслового и эмоционального пластов текста, языковое воплощение прорастающих друг в друге лирико-драматических мотивов указывал Н. М. Фортунатов. Сравнивая языковое и композиционно-архитектоническое решение «Черного монаха» с сонатой (впервые такое сравнение было сделано композитором Д. Д. Шостаковичем), исследователь увидел в этом типологическую черту поэтики А. П. Чехова, проявившуюся и в других его рассказах: «Припадок», «Гусев», «Скрипка Ротшильда», «Дом с мезонином», «Счастье», «Студент», «Архиерей».

Игра с контрастностью, со сгущением и разряжением в композиции текста эмоционально-оценочной лексики, с повторяющимися словами-символами (в нашей терминологии — словообразами и ключевыми словами), их экспликацией в трехчастном (как в сонате или симфонии) построении текста — все, по мнению исследователя, сближает чеховские рассказы с музыкальными произведениями. «Речь идет о специфике формы, которой Чехов владел в совершенстве, — пишет Н. М. Фортунатов, — о внутренних законах и процессах развития поэтической мысли, о самой природе чеховского “музыкального” гения. Здесь ключ к разгадке секрета этого мастерства, художника “прозы настроений” [Фортунатов 1974<sup>1</sup>, с. 108].

На органичность репрезентации в лексическом строе текста типологических черт чеховской поэтики обращает внимание И. Н. Сухих. В сюжетах поздних рассказов писателя он видит многократную, подчеркнута реализуемую метафору «говорить на разных языках» и обосновывает сказанное примером из рассказа «Новая дача»:

«Вы за добро платите нам злом. Вы несправедливы, братцы. Подумайте об этом. Убедительно прошу вас, подумайте. Мы относимся к вам по-человечески, платите и вы нам тою же монетою», — скажет высокомерный инженер-дачник соседям-мужикам. Один из них, вернувшись домой, начнет жаловаться: «Платить надо. Платите, говорит, братцы, монетой...» (10, 119). А через некоторое время ситуация повторится с обратным знаком. «Кончится, вероятно, тем, что мы будем вас презирать», — раздраженно брюзжит инженер. И тот же крестьянин Родион радостно передает дома: «Я, говорит, с женой признать тебя буду. Хотел ему в ноги поклониться, да сробел» (10, 125). В обоих случаях герои придают словам прямо

противоположный смысл, их чувства не совпадают диаметрально» [Сухих 1987, с. 138].

Субъективное побеждает объективное: лексическое значение слова обесмыслено, подтекст, окрашенный в ироническо-драматические тона, векторно направлен в идеосферу — сложности человеческого общения.

Слово, не выполняющее своей диалогической роли, стало предметом специального исследования А. Д. Степанова. По его наблюдениям, «провал» коммуникации между персонажами в чеховском художественном мире обусловлен длинным списком причин, касающихся и качества самого сообщения, и его условий, и особенностей адресата и адресанта и т. д. Среди них справедливо названы те, которые репрезентируют использование А. П. Чеховым выразительных возможностей лексики. Это бессмысленные реплики, полностью лишённые языковой семантики («тарарабумбия» — «Володя большой и Володя маленький»); опустошенные звуковые комплексы, которые становятся главной речевой характеристикой героя, его лейтмотивом («ру-ру-ру» доктора Белавина — «Три года», «у-лю-лю» Степана — «Моя жизнь»); десемантизированные многократно повторяющейся реплики (Туркин — «Ионыч», Шелестов — «Учитель словесности») и т. д. [Степанов<sup>1</sup> 2005, с. 8].

Эти и другие приемы использования лексических средств наделяют их смыслопорождающим эффектом, подтекстово реализующим оксюморонность чеховской поэтики, которую в разное время исследователи обозначали как «ненормальность нормального» [Бялый 1990, с. 21], «нереально реальное» [Там же, с. 22], «случайностная целостность» [Чудаков 1971, с. 187], «уродливость красоты» [Мильдон 1996, с. 15] и др.

Любопытны наблюдения чеховедов относительно того, как вербализованы писателем темы философских рассуждений героев, каким образом эти рассуждения вплетены в повествовательную ткань. Для осмысления Чехова-философа через Чехова-художника это имеет принципиальное значение.

Герои А. П. Чехова рассуждают много. Большинство его поздних произведений строится в форме идеологического диалога или спора («Огни», «Гусев», «Дуэль», «Палата № 6», «Три года», «Дом с мезонином», «Моя жизнь» и др.), монолога («Скучная история»,



«В усадьбе», «Рассказ неизвестного человека», «Черный монах», «Скрипка Ротшильда», «Супруга», «Ариадна» и др.). «Говорят обо всем, — пишет И. Н. Сухих, — “малых делах”, толстовстве, истории, пессимизме, смерти и вечной жизни, вырождении, законах женской любви, отношении к народу... Можно, вопреки привычному мнению, сказать, что редко у кого из русских писателей герои рассуждают на общие темы так много, как у Чехова». И далее: «Настойчивость обращения разных чеховских персонажей к сходным идеям и мотивам свидетельствует об их причастности к авторскому кругозору» [Сухих 1987, с. 156].

По нашим наблюдениям, эти рассуждения не могут быть названы абстрактно-философскими в строгом смысле этого слова. Причина в том, что они возникают на фоне или чередуются с движением сюжетной линии, деталями обстановки, «случайными» вкраплениями продолжающейся бытовой жизни. Это лишает их ауры единонаправленности и обогащает предметно-ситуационной воплощенностью, реализацией в конкретной жизненной ситуации. Не случайно они всегда включены в систему эстетически значимых лексических компонентов текста, функционально мобильны. В разных произведениях писателя они могут играть роль эстетически значимых или ключевых слов, но всегда оказываются в числе тех лексических компонентов, которые ведут к идеосмыслу, хотя не исчерпывают его. Это происходит, например, в рассказе «Черный монах» — самом «таинственном» рассказе писателя.

Беседы Коврина и монаха касаются *вечной правды, вечной жизни, высшего начала, великой, блестящей будущности, конца земной истории, истинного наслаждения в познании, его бесчисленных и неисчерпаемых источников, пророков, поэтов, мучеников за идею*. Эти номинативы эксплицируют скрываемое Ковриным тщеславие, его убежденность в собственной избранности и встраиваются в часть лексической структуры текста, которая подтекстово подводит читателя к тому, что только высокопарные рассуждения не открывают дороги к реализации истинного человеческого предназначения.

Беседа с монахом увлекает Коврина. Но сюжет делает резкий поворот. В кульминации рассказа звучит идеозначимая фраза героя:

«А вдруг прогневаются боги?» За шутливым вопросом Коврина чувствуется совсем нешуточная тревога. «Если они отнимут у меня *комфорт* и заставят меня зябнуть и голодать, то это едва ли придется мне по вкусу» [Чехов, т. 8, с. 248].

Вот оно, уязвимое место Коврина. При всем своем тщеславии он боится утратить комфорт. Кафедра, профессура, теплый, уютный кабинет, вовремя поданный бокал вина — всего этого он может лишиться, и это пугает его.

В уста Коврина вложено главное в системе ключевых слов текста — слово *комфорт*. Это слово — контрапункт двух фабульных линий: бытовой и метафизической. На основе своего общезыкового значения — «совокупность бытовых удобств, уют» [Словарь русского языка 1986, т. 2, с. 86] и более точного — «состояние внутреннего удовлетворения, возникающее под влиянием каких-л. благоприятных условий, обстоятельств и т. п.» [Ефремова 2006, т. 2] в контексте рассказа оно развивает индивидуально-авторские значения ‘бытовые удобства, способствующие внутренней удовлетворенности и расслабленности’, само ‘состояние внутренней удовлетворенности и расслабленности’, ‘ощущение привычного, размеренного хода жизни’.

Данные значения определяют смысловой фокус произведения, вокруг которого разворачивается драма малодушия и маловерия человека, отрекшегося от своего высокого призвания. Именно это композиционно значимое слово заставляет вращаться вокруг себя союзы: *радость – любовь – истинное наслаждение в познании – счастье – душевная пустота – скука – одиночество – недовольство жизнью* – эмоционально-оценочные единицы, выстраивающиеся на лексическом и композиционном уровнях текста логику характеров героев, их поступков и напряженной внутренней жизни. Человек, роль которого была предначертана Небесами — найти *наслаждение в познании и в служении людям*, испугавшись лишений, превратился в посредственного, озлобленного брюзгу, винящего в своем добровольном отречении близких, преданных ему людей.

Вся композиция рассказа, его смысловая структура и в частности подтекст говорят о том, что гений Коврин не способен на подвижничество, а «подвижники, — по мысли Чехова, высказанной им в статье о Н. М. Пржевальском, — нужны, как солнце» [Чехов,

т. 16, с. 237]. Герой добровольно отказывается от своего предназначения, и тут же навсегда исчезает черный монах и пропадает ощущение *счастья*, сменяясь горьким *унынием*, которое будет сопутствовать герою до самой его трагической смерти.

Мягкое ироническое отношение к пристрастию своих героев без конца говорить о смысле жизни А. П. Чехов проявлял в особой стилистике вводящих их фрагментов текста. На эту деталь впервые обратил внимание П. М. Бицилли: как только затрагивается тема смысла жизни, герои «с разговорной речи переходят на “литературный язык” [Бицилли 2000, с. 223]. И хотя А. П. Чехов в этих случаях все-таки соблюдает меру и со временем почти избавляется от элементов публицистики и нравоучительства в рассуждениях героев, все же иногда они продолжают диссонировать с общей речевой структурой текста.

Известно, что А. П. Чехов чувствовал этот диссонанс и не раз высказывался по этому поводу. Но развернутые и бесплодные рассуждения русской интеллигенции о вечных российских вопросах «кто виноват» и «что делать» как привычная форма ее самовыражения А. П. Чеховым в его художественной системе были сохранены.

Например, в рассказах «Соседи» и «В усадьбе» в роли сюжетно-композиционного ключа выступают глаголы *говорить* и *действовать*. В структуре художественного целого *говорить* — это не только «выражать в устной речи какие-либо мысли, мнение, сообщать факты» [Словарь русского языка 1985, т. 1, с. 322] или «выражать в устной речи какие-л. мысли, сообщать что-л.» [Ефремова 2006, т. 1], но и ‘умничать’, ‘заниматься пустословием’. В композиционно-смысловом противопоставлении ключу *действовать* возникает еще одно эстетическое значение — ‘уходить от решения проблем, пасовать перед трудностями, бездействовать’.

О *правде и красоте* (интертекстуальные идеослова чеховского художественного мира), которых не хватает в жизни, в рассказах А. П. Чехова чаще рассуждают герои глубоко симпатичные, хотя слабые. Они обрисованы писателем в лоне давней национальной традиции. «Отношение к интеллигенции и ее представителям в России, — пишет В. И. Карасик, — всегда было эмоционально маркированным — от признания этой большой и весьма разнородной социальной группы хранителями культуры до обвинения интеллиген-

тов во всех бедах, происходящих со страной» [Карасик 2009, с. 191–192]. Им знакомы и тоска по высшему идеалу, и мятущееся беспокойство русской души, и больная совесть. В героях А. П. Чехова проявляются те свойственные русской интеллигенции черты, о которых говорил, например, Б. А. Успенский, — принципиальная оппозиционность к политическому режиму, религиозным или идеологическим установкам. Русский интеллигент обычно служит идее, а не обществу или государственной власти. Поэтому русская интеллигенция, являясь культурной элитой, тем не менее, не может принадлежать к социальной элите, то есть интеллигент не может быть богатым или обладать властью. Интеллигенты в некотором смысле отказываются от мирского и сосредоточиваются на духовном [Успенский 1999].

О смысле бытия и истинных духовных ценностях рассуждают чеховские герои, принадлежащие к разным социальным слоям и выражающие разное мироощущение. Ключевые понятия их жизненной философии оформляются в идеослова, обнажая смысловую многогранность последних. Тем самым они заставляют двигаться весь структурно-композиционный остов текста. Рожденные в сознании героя в момент внутреннего просветления, они обозначают понятия, в ракурсе которых осмысливается его жизнь, система ценностей, поступки.

«Учитель словесности» думает о своем маленьком обывательском *мирке* и о *другом мире*, в котором возможно *счастье* и *радость жизни* («Учитель словесности»).

О *вере в человека* как о самой большой духовной ценности говорит простой садовник («Рассказ старшего садовника»).

О *зле* и противостоящей ему тихой и прекрасной *правде*, которая есть и будет, думают крестьянка Липа и ее нищая мать, волею судеб оказавшиеся в бездонной пропасти насилия («В овраге»).

Достигший больших высот в церковной иерархии, Петр — человек, являющий собой посредника между Богом и людьми, всеми силами души хочет быть простым, обыкновенным человеком, страдает от *одиночества* и мечтает о *воле* («Архиерей»).

*Скука* чеховских героев (идеослово интертекстуального масштаба) обусловлена их неудовлетворенностью жизнью, торжеством

пошлости, интеллектуальным захолустьем, душевным запустением, угнетающим однообразием жизни, а вовсе не бездельем или отсутствием веселья («Дуэль», «Попрыгунья», «Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека», «Бабье царство», «Три года», «Дама с собачкой», «В враге» и др.).

Ср. с общезыковым значением слова *скука* — «состояние душевного томления, уныния, тоски от безделья или отсутствия интереса к окружающему» [Словарь русского языка 1988, т. 4, с. 125] или «уныние, тоска, царящие где-л., вызываемые однообразием обстановки, отсутствием дела, интереса к окружающему» [Ефремова 2006, т. 3].

Символами скучной, однообразной, лишённой духовности жизни в поэтике А. П. Чехова является интертекстуальный идеобраз *серости*, репрезентированный прилагательным *серый*, совмещающим прямое цветковое и переносное значения: «ничем не примечательный, бедный содержанием» [Там же, с. 83]. Этот образ индивидуализируется и контекстуально усиливается благодаря подтекстовым ассоциативным полям в каждом из рассказов, в которых фигурирует. В «Даме с собачкой» и «Невесте» это *серый, длинный, с гвоздями забор*.

Ср. в «Русском ассоциативном словаре»:

«**ЗАБОР:** *высокий* 12; <...> *длинный* <...> 3; *большой* <...> 2; <...> *бесконечный* <...>, *высокий* с колючей проволокой <...>, *неволя* <...> 1» [Русский ассоциативный словарь 2002, т. 1, с. 202].

В рассказе «В родном углу» — это *серый снег перед окном*.

Ср. в «Русском ассоциативном словаре»:

«**СНЕГ:** *белый* 158 <...>» [Там же, с. 602].

«**ОКНО:** <...> в мир 39 <...>» [Там же, с. 403].

В рассказе «Случай из практики» — *сирень, покрытая пылью, и серый налет на заводских домах и складах и заново выкрашенный в серый цвет дом*.

Ср. в «Русском ассоциативном словаре»:

«**СИРЕНЬ:** *цветет* 24; *белая* 7; <...> *аромат любви* <...>, *зелень, красиво* <...>, *синева* <...> 1» [Там же, с. 587].

«**ДОМ:** *родной* 12; <...> с мезонином 3; <...> *белый* <...>, *красивый* <...> 2» [Там же, с. 175].

На *сером* фоне рассвета рассуждает герой рассказа «Случай из практики» о жизни на фабрике, о подневольном, сопряженном со страданиями труде рабочих — «для сытых, толстых, праздных, глупых». Мысль о душевной несвободе, связанная с осознанием главным героем рассказа — доктором Королевым серости бытия, «куцей, бескрылой жизни», в рассказе через подтекстовое ассоциативное поле приобретет идеосмысловое звучание:

«Королев вышел со двора в поле.

— Кто идет? — окликнули его у ворот грубым голосом.

«Точно в остроге...» — подумал он и ничего не ответил» [Чехов, т. 10, с. 81].

Ср. в рассказе «Дама с собачкой»:

«...И уйти, и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или арестантских ротах» [Там же, с. 137].

Обличая бездуховность, скуку и пошлость жизни, А. П. Чехов при этом никогда не переходил границ резкого и безапелляционного осуждения. Для него, скорее, характерно драматическое свидетельство несовершенства бытия в целом. В его повествовательной системе, в которую, по подсчетам М. П. Громова, входит более 5 тысяч героев, нет персонажей, к которым он относился бы с презрением. Более того, в поздних рассказах почти нет отрицательных героев. Там, где, по словам Владислава Ходасевича, Н. В. Гоголь увидел «свиные рыла», А. П. Чехов обнаружил усталые, больные и грустные, вполне человеческие лица.

А. П. Чехову жаль своих героев, которые, рассуждая о скуке жизни и страдая от одиночества, не могут разглядеть тех, кто рядом. От замкнутости на себе самом страдает, например, профессор Николай Степанович из рассказа «Скучная история». В этом беда чеховского героя: его энергия направлена внутрь, а не наружу. Он всю жизнь в свое удовольствие занимался наукой, был до самозабвения предан ей и страстно верил в ее всемогущество, но самое главное в жизни все-таки упустил — за наукой проглядел внутреннюю жизнь своих близких. Поэтому особое значение приобретает вскользь замеченная профессором деталь: его тезка — университетский швейцар Николай — помнит каждого из профессоров и студентов, знает обо всех событиях, происходивших когда-либо в университете, и даже сообщит подробности, которыми оно сопровож-

далось. Николай Степанович для себя отметит: «Так помнить может только тот, кто *любит*» [Чехов, т. 7, с. 259].

Так в композицию рассказа входит ключевое слово, которое вступает в напряженные эмоционально-смысловые отношения с финалом текста, кольцом смыкающимся с его заглавием. Мучительные размышления Николая Степановича, которым посвящен практически весь рассказ, обречены на бесперспективность, потому что, несмотря на глубокие страдания, герой так и не выходит за пределы умозрительного анализа и даже перед лицом смерти по-прежнему воспринимает все происходящее лишь через призму собственного «я».

Это объясняет, почему в сцене последней встречи с Николаем Степановичем у Кати (его приемной дочери) резко меняется настроение: к своему приемному отцу она пришла за помощью и советом, но все его душевные переживания остались глубоко в нем, не выплеснулись наружу. Катя восприняла обычные слова утешения как равнодушие и потому ушла, *холодно* попрощавшись. Растерянный Николай Степанович спрашивает: «*Значит, на похоронах у меня не будешь?* <...> Прощай, мое сокровище!» [Там же, с. 310]. Нет никакого прорыва «из тотального одиночества к людям, от ужаса смерти к жизни, от жалости к себе к другим» [Собенников 2001, с. 49].

Вот почему рассказанная история — *скудная*. Это вынесенное в заглавие слово, обогащенное смыслами, эксплицированными всем текстом и особенно его концовкой, рамочно ограничивает текст и раскрывается в совокупности своих общеязыковых и индивидуально-авторских значений:

**«СКУДНЫЙ»** — <...> Испытывающий скуку; унылый, невеселый. <...> Вызывающий скуку, неинтересный» [Словарь русского языка 1988, т. 4, с. 127] или «выражающий скуку. // Вызывающий скуку; неинтересный. // Наводящий скуку унылостью, однообразием, монотонностью. // Проходящий или проводимый в скуке, в безрадостных, невеселых занятиях» [Ефремова 2006, т. 3], «не отличающийся новизной», «привычно-обыденный», «безликий, обезличенный».

В мире А. П. Чехова мотив власти *скуки* и *пошлости* (идеослова) жизни над человеком интертекстуален. Чеховский художествен-

ный мир — это, по словам В. Э. Мейерхольда, «власть настроения», сменяющих друг друга негативных эмоциональных состояний, которые часто носят не мимолетный, а экзистенциальный характер. Слова-сокючи, пунктиром пришивающие текст, создают его психологическую напряженность, передающуюся читателю: *жутко – хорошо – скучно* («Попрыгунья»), *жутко – жалко* («Скрипка Ротшильда»), *нелегко на душе – нехорошо* («Учитель словесности»), *стыдно и досадно на себя* («В усадьбе»), *страшно – скучно – жутко – странно* («Страх»), *скучно – душно – страшно* («Дама с собачкой») и т. д. Вместо подробного описания внешних проявлений душевного состояния героя А. П. Чехов лексически лишь обозначает его контуры. В этом проявляется одна из важнейших черт поэтики писателя — лаконичность и глубина смысла, когда описания сжаты, дискретны и развернуты одновременно.

Но иногда лингвистические контексты употребления идеозначимых слов отмечены мощной вербализованной поддержкой *эмотивного* подтекста. Например, *любовь* и *презрение* — одна из контекстуально-антонимических пар идеослов и сокючей, имеющих в смысловой структуре повести «Палата № 6» статус смыслопорождающих центров, вводится именно при такой экспликации эмотивного содержания. Ср. с общеязыковой антонимической парой *любовь — ненависть* в «Толковом словаре антонимов русского языка [Львов 2012, с. 179].

Об Иване Дмитриче Громе говорит:

«О горожанах он всегда отзывался с *презрением*, говоря, что их *грубое невежество* и *сонная животная жизнь* кажутся ему *мерзкими* и *отвратительными*» [Чехов, т. 8, с. 76].

Но «в городе, несмотря на резкость его суждений и нервность, его *любили* и *за глаза ласково* называли *Ваней*» [Там же].

Уводить читателя в подтекст может не только смысловое обогащение слова, но и его этимологизация. Наиболее ярко это проявляется в рассказе «Супруга», в центре которого — эпизод с телеграммой любовника, найденной мужем. Заглавие, представляющее собой ключевое слово, поскольку вербализует сюжетобразующую тему брака и ценности супружества, вступает в напряженные эмоционально-смысловые отношения с ключом *настоящий разгром*.

В самом тексте слово *супруга* ни разу не употребляется. Для номинации героини используются ее имя — *Ольга Дмитриевна*, слова *жена* (общеязыковой синоним к слову *супруга*) и *женщина*. При этом каждый способ номинации героини уравнивается соответствующим способом обозначения главного героя — ее мужа: *Ольга Дмитриевна* (9 раз) — *Николай Евграфыч* (5 раз); *жена* (10 раз) — *муж* (3 раза). В эту систему противопоставления вовлечены и *женщина* (4 раза) — *доктор* (5 раз).

Взаимоотношения двух главных героев рассказа обусловили динамику развития сюжета. Они вышли из разных социальных слоев и впитали самые характерные черты психологии своей среды. Доктор — «сын деревенского попа, *бурсак по воспитанию, прямой, грубый человек*, по профессии хирург» [Чехов, т. 9, с. 94]. Его жена — женщина, которой он добровольно отдался «в рабство», сам позволил «так позорно подчинить себя <...> *слабому, ничтожному, продажному, низкому созданию*» [Там же]. Отец жены — «тайный советник, *хитрый и жадный до денег*», мать — «полная дама с *мелкими и хищными чертами, как у хорька, безумно любящая свою дочь и во всем помогающая ей*; если бы дочь душила человека, то мать не сказала бы ей ни слова и только заслонила бы ее своим подолом» [Там же, с. 98–99].

Две несовместимые психологии, два противоположных образа мышления — доктора и Ольги Дмитриевны — находят воплощение в локально противопоставленных *рациональных* и *иррациональных* текстовых и подтекстовых сферах:

«У Ольги Дмитриевны *тоже мелкие и хищные* черты лица, но *более выразительные и смелые*, чем у матери; это *уже не хорек, а зверь покрупнее!* А сам Николай Евграфыч *глядит <...> таким простаком, добрым малым, человеком-рубахой; добродушная семинарская улыбка расплылась по его лицу, и он наивно верит*, что эта *компания хищников <...> даст ему и поэзию, и счастье*, и все то, о чем он *мечтал*, когда еще студентом пел песню: “Не любить — погубить значит жизнь молодую...” [Там же, с. 99].

Они говорят на разных языках. Доктор — о разбитых и осмеянных надеждах на счастье, о любви, разнице между любовью и адюльтером. Ольга Дмитриевна — о том, что, видимо, она

«надоела», что она «не такая дура, как вы думаете» [Там же, с. 98]. Стилистически сниженная лексика, интонации обозленного, эгоистичного человека, манера общения (во время разговора она вызывающе пожимает плечами, демонстративно раскачивается на кресле) — все говорит о человеке грубом и циничном.

Николай Евграфыч в неприятном разговоре с женой постоянно *сдерживается*: «Я вовсе не хочу упрекать тебя или делать сцену». Ольга Дмитриевна *пытливо засматривает ему в лицо*, чтобы «понять его тайные мысли», так как никогда никому не верит.

Противопоставление двух людей, реализованное в тексте через лексическую и структурную экспликацию, обнажает внутренний конфликт. Это люди, по-прежнему принадлежащие разным мирам и имеющие противоположные системы оценок. Насильственное совмещение (брак) несовместимого приводит к разрушению. Несовмещение двух мировосприятий разрушает личность доктора: «эта женщина <...> влетела в его жизнь и произвела в ней *настоящий разгром*» [Там же, с. 95]. Этот ключ подтекстово вобрал в себя осознание самим героем конечной точки его длительного «хождения по мукам», ранее не знакомых ему унижительных чувств и ощущений. Они в рассказе лексически не обозначены, но извлекаются читателем из подтекста, которым наделен сам повествовательный строй рассказа. Напряженная нота *иррациональных* смыслов заставляет вибрировать всю конструкцию — *локальное* выстраивается в *текстовое*:

«Я просил вас не убирать у меня на столе, — говорил Николай Евграфыч. — После ваших уборок никогда ничего не найдешь. Где телеграмма? Куда вы ее бросили? Извольте искать» [Там же, с. 92]. (*Раздражение.*)

«Он *не верил* ей и, когда она долго не возвращалась, не спал, *томился*, и в то же время *презирал* и жену, и ее постель, и зеркало» [Там же]. (*Томление, сомнение, недоверие, презрение.*)

«Он представлял себе, какую бы *смешную, жалкую* роль он играл, если бы согласился поехать с женой в Ниццу, едва не заплакал *от чувства обиды* и в сильном *волнении* стал ходить по всем комнатам» [Там же, с. 94]. (*Сильное волнение, обида, чувство оскорбленного достоинства.*)

«Сжимая кулаки и морщась *от отвержения*, он спрашивал себя, как это он <...> мог отдаться в рабство, так *позорно* подчинить себя» [Там же]. (*Злость, отвержение, стыд, внутренняя опустошенность*.)

Эти эмоционально-оценочные союжники, непосредственно и опосредованно вербализованные, по-новому, ярко и выразительно проявляют эстетический смысл ключа *настоящий разгром*. Подтекст *текстового* масштаба на основе общезыкового значения слова *разгром* — «полный беспорядок, хаос» [Словарь русского языка 1987, т. 3, с. 600] или «перен. разг. Полнейший беспорядок, хаос» [Ефремова 2006, т. 3] выявляет в качестве эстетически значимой сему разрушения, заставляя читателя пристальнее вглядываться во внутреннюю форму слова *разгром* и ассоциативно связывать ее с заглавием рассказа.

*Су-пруг, су-пруга* — от «стянуть, соединить, запрячь» [Фасмер 1987, с. 432]. Соединение несоединимого — причина разрушения — вот подтекстово явленная идеомысль.

Ср. в «Русском ассоциативном словаре»:

«**СУПРУГИ:** муж и жена, *семья* **8**; верные **6**; счастливые **4**; *вместе*, дружные <...>, любят <...>, счастливы **3** <...>» [Русский ассоциативный словарь 2002, т. 1, с. 641].

Из-за супруги в жизни Николая Евграфыча произошел *настоящий разгром*. Вербализованы низвержение брака с пьедестала святости, крах надежды на семейное счастье, внутреннее опустошение от цинично растоптанной любви.

Специфика этого и многих других чеховских заглавий объясняется самим «способом мышления» писателя, его видением соотношения между художественным представлением действительности и характером его вербализации. Как справедливо отмечает И. Н. Сухих, «исходным зерном замысла оказывается не лицо или характер (как у Толстого), не идея (как у Достоевского), а ситуация, тип взаимоотношения персонажа и действительности. Эта ситуация может быть проиграна на разном персонажном материале» [Сухих 1987, с. 56]. Героем трагедии у Чехова может быть и профессор («Скучная история»), и гробовщик («Скрипка Ротшильда»). Настоящая любовь может настигнуть любую светскую даму, в том числе и «даму с собачкой».

Чеховские заглавия, как правило, не фокусируют в себе идеосмысл во всю его «колеблющуюся глубину». Писатель использует эту сильную позицию текста лишь в качестве вектора движения читательского восприятия, которое следует за художественной мыслью и способами ее текстового и подтекстового воплощения.

В некоторых случаях, когда заглавие, по мнению автора, слишком прямолинейно указывает на смысловую доминанту его произведения, он заменяет его более нейтральным. Так было с рассказами «После театра» (первоначально — «Радость»), «У знакомых» (первоначально — «Крик») и другими.

Вынесение ключевого слова в заглавие диктует совершенно иной способ общения с читателем, другое композиционно-архитектоническое строение текста, линейное ведение темы, а значит, и другой тип взаимных проекций из текста в подтекст и из подтекста в текст.

Ключевым словом, вынесенным в заглавие, стало слово страх. Фиксация в сильной позиции текста обогащает его не только семантически, но и функционально: в текстовом смысловом поле оно одновременно приобретает свойства идеослова.

Смысловая структура этого рассказа достаточно сложна. В нем три главных героя, следовательно, три сознания, через призму которых просматривается и каждый раз заново осмысливается ключевое слово. При всей разности характеров объединяет героев одно чувство — страх перед жизнью. Весь текст пронизывают слова, содержащие сему 'страха'. Это синонимы к ключу и однокоренные им слова.

Лексема страх и однокоренные слова употреблены в рассказе 20 раз, слово *бояться* — 2 раза, *боязнь* — 2 раза, *боясь* — 1 раз, *испугаться* — 2 раза, *испуг* — 1 раз, *испуганный* — 1 раз, *ужас* — 2 раза. Это лексико-семантическое ядро образует поле *эмоционального* напряжения разных смысловых сфер, организующих «точки зрения» героев и «точку зрения» автора. Атмосфера *страха* пронизывает весь рассказ. Герои говорят о страхе как о *чувстве*, которое они испытывают и которое помимо их воли передается от одного к другому. Автор эксплицирует в этом слове *состояние* души, которое становится постоянным спутником человека, не нашедшего се-

бя в жизни, не сформировавшего собственные жизненные принципы и отличающегося нравственной дряблостью.

Жена изменяет Дмитрию Петровичу Силину с его другом. Но от этого никто из них не чувствует себя ни виноватым, ни счастливым. В любви, как и в дружбе, герой-рассказчик находит лишь *что-то неудобное и тягостное*. Марии Сергеевне *скучно*. Дмитрию Петровичу *страшно*.

В подтексте рождается эстетический смысл слова *дремота*, которое в самом начале рассказа употреблено в своем прямом значении — «состояние, когда клонит ко сну, полусон» [Словарь русского языка 1985, т. 1, с. 446]. Ср. в «Современном толковом словаре русского языка» Т. Ф. Ефремовой: «1. Состояние, близкое ко сну (обычно предшествующее сну). // перен. Покой, неподвижность, оцепенение (природы). 2. перен. Застой, бездействие; вялость, пассивность» [Ефремова 2006, т. 1]. Создавая общий тон, эмоциональную атмосферу рассказа, этот соклюд становится обозначением не физического, а психологического состояния героев. Живущие как в полусне, они не различают границ *правды и лжи* (идеослова рассказа), их постигла *самая страшная*, по мнению А. П. Чехова, беда — взаимное непонимание, разобщенность:

«...Мне почему-то *весело было думать*, что она *не любит своего мужа*» [Чехов, т. 8, с. 134].

«Я *старался прочесть* что-нибудь на ее *холодном, равнодушном лице*» [Там же, с. 134–135].

«Это была *большая, серьезная любовь со слезами и клятвами*, а я *хотел, чтобы не было ничего серьезного* — ни слез, ни клятв, ни *разговоров о будущем*» [Там же, с. 137] и т. д.

Аморфность мыслей и чувств, их мелкость, игра, бутафорность проявлений, когда герои попеременно надевают маски равнодушия, подлости, досады, насмешки, противостоят данному в начале рассказа описанию жизненной философии Дмитрия Петровича Силина, которая представляла собой, по словам повествователя, «философию немножко вялую и витиеватую, но *ясную*» [Там же, с. 127]. В речи рассказчика, в точке сопряжения *рационального и иррационального* подтекстов *текстового* масштаба смысл слова «перелицовывается» и заменяется противоположным — ‘неясную, расплывчатую, туманную, аморфную’.

Исследователи не раз отмечали обилие в чеховских рассказах неопределенных местоимений и наречий как знаков передачи «неясных» чувствований и мыслей героев. В этом рассказе их более десяти: *казалось, кажется* — 4, *что-нибудь* — 3, *что-то* — 2, *почему-то* — 2, *где-то* — 1, *когда-нибудь* — 1. Герои снимают с себя ответственность за то, что произошло. Они не чувствуют себя виноватыми. Выходя из комнаты любовника, Мария Сергеевна сталкивается с мужем, но не он, а она смотрит на него с *отвращением*. Смещаются нравственные оценки, и это *страшно*.

« — Зачем я это сделал? — спрашивает себя в финале герой-рассказчик. — Почему это *вышло* именно так, а не иначе? Кому и для чего это нужно было, чтоб *она* (не я — Е. Л.) любила меня так серьезно и чтоб *он* (не я — Е. Л.) явился в комнату за фуражкой? При чем тут фуражка?» [Там же, с. 138].

В изображении растерянности недоумевающего героя-рассказчика, невольно приумножившего *зло*, в самом строе его мыслей имплицитно представлена авторская оценка, поскольку предметом своих рассуждений он делает *не свои* поступки, а *чужие* и видит себя не субъектом, а безвольным объектом происходящего.

Финальным оценочным аккордом звучит обнаруживающее в подтексте большой заряд экспрессии эстетически значимое слово: после всего случившегося герои *продолжают жить вместе*» [Там же].

Начало и конец текста в качестве сильных позиций обычно используются А. П. Чеховым как резонаторы *иррационального* подтекстового плана, которые взаимодействуют друг с другом: «полюса» сходятся. В основе их взаимодействия лежит контраст общего эмоционального тона.

Тип соотношения эмоциональной заряженности начала и финала (от минуса к плюсу или от плюса к минусу) определяется содержательным пластом текста, характером конфликта, способом его разрешения, масштабностью изменений в судьбе и духовной жизни героев.

В «Студенте» в начале — *тоска, мрак, чувство гнета*; в конце — *чувство молодости, здоровья, силы* <...> и *невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья*» [Там же, с. 309].

В «Учителе словесности» в начале:

«Никитин <...> глядел (на Манюсю — Е. Л.) *с радостью, с умилением, с восторгом*» [Там же, с. 310].

В конце:

«Где я, боже мой?! Меня окружает *пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины... Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!*» [Там же, с. 332].

«Эта их любовь изменила их обоих» [Чехов, т. 10, с. 143] — идеосмысл «Дамы с собачкой», сформулированный самим автором, отразился на эмоциональной заряженности начала и конца рассказа. В начале — *скука, скучно*; в конце — *ожидание новой, прекрасной жизни*.

Момент смены минуса на плюс или плюса на минус — это эмоционально-оценочный фокус текста и *иррационального* подтекста, момент их наибольшего смыслового напряжения. Как правило, это *локальный* контекст употребления слов-ключей, реализующих свой смысловый объем в опоре на эмоционально заряженные слова-сочлени.

В самой напряженной точке пересекаются прямые *рационального* и *иррационального* подтекстовых планов, рождая во взаимодействии мысль-чувство — самое сложное и глубокое явление духовной сферы. Мысли героя облакаются в этот момент не в логико-философские сентенции, а даны как ощущение, догадка, чувствование. Так образует, например, широкое ассоциативно-подтекстовое поле эмоционально-смысловая аура слов-ключей *убытки и польза* в рассказе «Скрипка Ротшильда», *явная и тайная жизнь* в «Даме с собачкой», *простой, обыкновенный человек* в «Архиерее», идеослов *зло и правда* в повести «В овраге» и т. д.

Вектор движения авторской мысли определяется последовательным включением ключей в заглавие и те фрагменты текста, которые эксплицируют движение внутреннего — психологического сюжета.

Именно так построен рассказ «В родном углу», в котором ставится извечный вопрос о человеческом счастье. В чем его секрет?

Как его достичь? Достижимо ли оно? На эти вопросы в тексте нет прямого ответа. Риторическим рефреном звучат они в сознании героини — Веры Кардиной, доводя ее до изнеможения. Молодая, красивая, умная, она так хотела быть счастливой! И для этого у нее как будто все есть. Но ее мучает странное ощущение: *в родном* доме она ощущает себя загнанной в *угол*.

Вектор развития и глубина подтекстовых смыслов обусловлены *локальным* и *текстовым* взаимодействием ключей с меняющимися своей объем по мере развертывания текста словообразами *дом* и *дорога*, с идеословами *счастье* и *правда*.

Две темы: тема *дома* и *счастья* — во взаимодействии и взаимоотталкивании — организуют динамику развития смысловой структуры рассказа. Ключи *в родном гнезде* — *в родном углу* являются крайними точками подтекстово выстроенной смысловой цепи, формирующей композиционный остов текста от его начала к финалу: положительно окрашенное, овеянное ожиданием счастья, надеждами на светлое и прекрасное — *в родном гнезде*; экспрессивно нейтральное — *в собственной усадьбе*; накопившее отрицательные коннотации — *в глухой степной усадьбе*; фокус отрицательной экспрессии — *в родном углу*.

Ср. в «Словаре эпитетов русского литературного языка»:

«ГНЕЗДО. 1. О местожительстве семьи, семейном очаге. Домашнее, дорогое, любимое, незабвенное, незабываемое, родительское, родное, родовое (*устар.*), семейное, теплое, уютное» [Горбачевич 2002, с. 44].

Обобщенно-эстетическое значение ключевого компонента, вынесенного в заглавие (*в родном углу*), вырастает на номинативной основе, а различные номинации дома играют роль ритмических единиц, которые в контексте художественного целого реализуют идеосмысловую функцию заглавия-ключа.

«...Глядя в даль, думая о своей новой жизни *в родном гнезде*, она (Вера Кардина — Е. Л.) все хотела понять, что ждет ее. Этот простор, это красивое спокойствие степи говорили ей, что счастье близко и уже, пожалуй, есть; в сущности, тысячи людей сказали бы: какое счастье быть здоровой, образованной, жить *в собственной усадьбе!* И в то же время нескончаемая равнина, однообразная, без



одной живой души, пугала ее, и минутами было ясно, что это спокойное зеленое чудовище поглотит ее жизнь, обратит в ничто. Она молода, изящна, любит жизнь; она кончила в институте, выучилась говорить на трех языках, много читала, путешествовала с отцом, — но неужели все это только для того, чтобы в конце концов поселиться в глухой степной усадьбе и изо дня в день, от нечего делать, ходить из сада в поле, из поля в сад, а потом сидеть дома и слушать, как дышит дедушка?» [Чехов, т. 9, с. 316].

Когда Вера Кардина возвращалась в родное гнездо, окрыленная новым этапом своей жизни, она была переполнена ожиданием счастья. Она бесконечно рада возвращению домой. Словообраз *дороги*, в самом начале рассказа играющий роль лишь пейзажного компонента, в подтексте преобразуется в символический образ жизненного пути. И весь драматизм положения Веры Кардиной в том, что путь оказался тупиковым, а ощущение себя не в родном гнезде, а в родном углу — неожиданным и безнадежным.

В процессе развертывания смысловой структуры текста семантически преобразуется словообраз *дом*. Это происходит благодаря взаимопротяжению и взаимоотталкиванию двух подтекстовых *рациональных* и *иррациональных* сфер, формируемых ключами в композиционно противопоставленных друг другу *локальных* фокусах: ожидаемое — оказавшееся, казалось — оказалось, в родном гнезде — в родном углу. Эти два смысловых компонента, обладая большой объединяющей силой, образуют вектор движения смысла текста, функционируя как, с одной стороны, общезыковое, положительно окрашенное и, с другой — индивидуально-авторское, неожиданное, глубоко трагическое.

Бессобытийная жизнь, не требующая физического и нравственного напряжения, обозначена лексически: *давно, очень давно; постоянно; по-прежнему; и так почти всю зиму*. Внутреннее состояние героини все меньше напоминает ощущение *счастья*. Оно эксплицировано двумя группами слов-соклучей, соответствующих двум ключам: с одной стороны, *просторно, свободно, покойно, сладко, радость, удовольствие; с другой — злора, томление, стеснение, досада, мучительство, скука, гнев, беспомощность*.

Так при помощи лексических средств осуществляется эмоционально-смысловое разведение словообраза *дома* и идеослова *сча-*

*стье*. Словообраз *дом* эксплицирован многочисленными рассыпанными по тексту эмоционально-оценочными соклучами, реализован в описаниях крупным планом событий и сопровождающих их чувствований Веры.

Идеослово *счастье* остается без лексической поддержки. В тексте оно не обретает конкретную, осязаемую форму, физическую ощутимость. Через лексический повтор *счастье* четырежды фиксирует себя в разных *локальных* контекстах, но при каждом его лексическом воспроизведении все явственнее его эмоционально-смысловая противопоставленность словообразу *дома*. Ощущения героини фокусируются вокруг чувства загнанности в угол, лексически реализуясь в соклуче *беспомощность*.

Пронзительно-трагическим аккордом звучит финал рассказа:

«Прекрасная погода, грезы, музыка говорят одно, а действительная жизнь другое. Очевидно, *счастье* и *правда* существуют где-то вне жизни...» [Там же, с. 316].

Являясь ретроспективным фокусом смысла художественного целого, этот финал не только возбуждает у читателя необходимость окинуть внутренним взором все содержание текста, но и неизбежно влечет за собой эмоционально-смысловую переакцентировку всего текста и его частей. В ретроспекции рассказа у идеослова *счастье* обнаруживаются семы 'полнота и осмысленность жизни', 'гармония с самим собой и с миром'. Идеослово *правда* лексически воплощает идею смысла жизни.

Эти идеослова заключаются автором в высшей степени поэтический контекст, окрашивающий их в волнующие тона. Так при помощи лексических средств эксплицируется подтекстово заданная *авторская* идеомысль о вечной устремленности человека к прекрасному, в том числе и в Вере Кардиной, мечтам которой так и не суждено было сбыться.

Таким образом, смысловая глубина повестей и рассказов позднего А. П. Чехова во многом обусловлена использованием эстетических возможностей лексической структуры текста. Она представляет собой сгармонизированное единство, ядро которого составляют ключевые слова, словообразы и идеослова. Все они обладают разными смыслообразующими свойствами и в составе художественного текста по-разному эксплицируют подтекстовое содержание.

Роль ключевых слов — векторная: от вербализованного к невербализованному, от действительного к потенциальному, от содержания к глубинным смыслам. Система ключевых слов заставляет читателя внимательнее всматриваться в подтекстовый пласт текста.

В каждом чеховском произведении своя система ключевых слов, состав и композиционная расстановка которых делает его уникальным воплощением авторской опосредованно вербализованной мысли. Ключи помогают читателю извлекать *рациональный* и *текстовый* виды подтекста. Соключи нацелены на вербализацию *иррационального* и *локального* невербализованного содержания.

Считая необходимым условием «правильной постановки вопросов» «индивидуализацию каждого отдельного случая», А. П. Чехов редко прибегал к повторному использованию слова в качестве ключа: *комфорт, супруга, разгром, страх, спать, лакей, убытки, польза* и многие другие в его рассказах выступают в качестве уникальных ключей. Но можно говорить о некоторых характерных для писателя приемах их экспликации в тексте: вынесение ключа в заглавие, его контактный и дистантный лексический повтор, этимологизация, синонимическое варьирование, включение в антонимическую пару, экспликация в сильных позициях текста, использование в речевых сферах разных персонажей или в ключевых фрагментах текста и т. д.

Слова-соклучи, как правило, группируются локально, многочисленны и способны к интертекстуальному функционированию. Часто они выступают настолько мощным вербальным потоком, что формируемый ими *иррациональный* подтекстовый пласт перекрывает *рациональный*, создавая особую *текстовую* атмосферу — «власть настроения». Это оказывает на читателя сильнейшее суггестивное воздействие.

Смысловое взаимодействие словообразов и идеослов создает в чеховских текстах мощный подтекстовый пласт. В качестве словообразов обычно используются конкретные существительные — *дом, лестница, дорога, степь, ветер, солнце*, которые способны накапливать эстетическую энергию за счет подтекстовых смыслов и фигурировать в *локальном, текстовом* и интертекстуальном пространстве в качестве устойчивого стимула к определенным эмоционально-смысловым ассоциациям. В качестве идеослов выступают,

как правило, абстрактные существительные, вербализующие субстанциальные категории: *правда, красота, счастье, радость, зло, скука, пошлость*, в языковой семантике которых уже заложено глубокое инвариантное смысловое содержание. В художественной системе писателя это содержание обогащается за счет индивидуально-авторских значений.

Лаконичности и смысловой глубине чеховских повестей и рассказов способствует функциональная пластичность компонентов их лексической структуры: ключевые слова легко переплавляются в идеослова, идеослова — в словообразы, словообразы — в ключи. «Неуловимый» А. П. Чехов «вполне рассчитывает на читателя», который сам расставит эмоционально-смысловые акценты, если только готов осмыслять каждое из прозаических произведений писателя как часть единого «чеховского текста».

### § 3. Слово в архитектонике текста и подтекста («Дама с собачкой»)

«Дама с собачкой» — один из самых сложных для работы с подтекстом рассказов А. П. Чехова, несмотря на прозрачность и лаконичность его сюжетно-композиционного строения.

За внешней простотой кроется емкость и глубина художественной мысли, краткость продуцирует смысловую плотность, основанную на взаимодействии поверхностных и глубинных смыслов. Вдумчивое чтение рассказа требует высокого уровня литературной и языковой компетенции, интеллектуального и эмоционального усилий, глубокой личностной мотивированности обращения к тексту. «Вполне рассчитывая на читателя», А. П. Чехов дает ему возможность и право понимать и чувствовать так, как тот сам готов понимать и чувствовать.

Сюжетную основу рассказа составляют два мотива. Первый — возрождающая сила любви. Еще никогда у А. П. Чехова она не выступала столь торжественно, убедительно и трепетно. Любовь предстает здесь не только как великое таинство, совершающееся между мужчиной и женщиной, но и как мера духовности. В любовном сюжете художника привлекает, главным образом, не возникно-

вание страсти и ее развитие, а пробуждение человека к новому взгляду на смысл собственной жизни, на мир, на людей.

Второй сюжетный мотив — ощущение невыносимой, тюремной тесноты пошлого, бескрылого мира, который безжалостно подавляет человека, его свободу, волю, его живое влечение к настоящему, истинному счастью. В этом мире властвуют посредственность и безликость, заменяя живое человеческое общение ритуалом благообразного приличия.

В лексической структуре текста А. П. Чехов расставил акценты с помощью ключевых слов и словообразов, использовал эстетические возможности идеослов. Две сюжетные линии соотносятся с двумя идеокомпонентами — *обыденщина* и *чувство собственного достоинства*; двумя ключами — *явная* и *тайная* (жизнь); двумя рядами соклучей: с одной стороны — *условная правда* и *условный обман*, *оболочка*, *ложь*, *какая-то чепуха*, *куца*, *бескрылая жизнь*, *скука*, *милое и легкое приключение*, *тягостное положение* и др., с другой — *важно*, *интересно*, *необходимо*, *правда*, *зерно жизни*, *был искренен и не обманывал себя*, *сладкое забытие*, *безумие*, *сон* и др.; двумя рядами словообразов: с одной стороны — *лакей*, *забор*, *театр*, *серый*, *пыль*, *змея*, с другой — *цветок*, *птица в клетке*. Все эти компоненты лексической структуры рассказа проявляют способность к эмоционально-смысловому обогащению и аккумуляции подтекстовых смыслов по мере развертывания текста.

Так, идеокомпонент *чувство собственного достоинства* репрезентирован в одном из самых эмоционально насыщенных фрагментов текста, идеослово *обыденщина* обусловлено смысловой структурой всего художественного целого, «растворено» в текстовом и подтекстовом пространствах, получая лишь опосредованную вербализацию. Ключевые слова появляются лишь в посткульминационном фрагменте текста, когда оба героя — и Анна Сергеевна, и Гуров осознают для себя необходимость *тайной* жизни. Как идейно-опорные, эти ретроэстетические фокусы произведения превращаются в образы-символы. А. П. Чехов накладывает на их общеязыковое значение индивидуально-авторские, обусловленные его мировосприятием и эстетическими принципами.

Общеязыковое значение слова *явный* — «не скрываемый, открытый» [Ожегов 2010, с. 733].

Общеязыковое значение слова *тайный* — «составляющий тайну для других, не известный другим, не явный, не открытый» [Там же, с. 629].

Индивидуально-авторские значения этих ключевых слов рождаются в смысловой структуре текста и соотносятся А. П. Чеховым с комплексом мировоззренческих, нравственно-этических, психологических смыслов: для Гурова и Анны Сергеевны *явное* — полное *условной правды* и *условного обмана*, то есть ‘лицемерное, пошлое, бездуховное’; *тайное* — ‘самое важное, интересное, искреннее, то, что составляет «зерно жизни»’.

А. П. Чехов обновляет языковые значения ключевых слов, но при этом их эмоционально-смысловая и стилистическая природа не разрушается. *Явный* и *тайный* являются языковыми антонимами [Львов 2012, с. 397], и это свойство полярности значений использует А. П. Чехов в реализации обобщенно-эстетического употребления ключей.

Ключевые слова *явная* — *тайная* (жизнь) — основа развития широкого эмотивно-смыслового плана текста и подтекста, включающего идейно-тематический и сюжетно-композиционный пласты. Их смысловое обогащение, эстетическая трансформация происходят в тесной связи со всей образной системой произведения. В результате языковая номинативность уступает место смысловому обобщению, реализуемому в текстовом и подтекстовом пространствах.

Благодаря смысловым наращениям ключевых слов любовная тема инициирует у читателя размышления гораздо более широкого плана — *психологического*, *морально-этического*, *философского*, *аксиологического* характера. Авторская идеомысль о *человеческом достоинстве*, которое является неперенным условием *счастья*, через призму подтекстовых смысловых и структурно-композиционных связей текста реализуется как интенция видеть в одной системе координат вместе со способностью любить — высокую духовность, внутреннюю силу и чистоту.

Развитию смыслового корневища ключевых слов способствуют идеослова, словообразы и соклучи, репрезентирующие *локальный* и *текстовый* виды подтекста.

О Гурове говорится:

«У него были две жизни: одна *явная*, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная *условной правды и условного обмана*, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая — протекавшая *тайно*. И по какому-то странному стечению обстоятельств, может быть, случайному, все, что было для него *важно, интересно, необходимо*, в чем он был *искренен и не обманывал себя*, что составляло *зерно его жизни*, происходило *тайно* для других, все же, что было его *ложью*, его *оболочкой*, в которую он *прятался*, чтобы *скрыть правду*, как, например, его *служба в банке, споры в клубе, его «низшая раса», хождение с женой на юбилей*, — все это *явно*» [Чехов, т. 10, с. 141].

Использование антонимической пары *явный — тайный* создает два индивидуально-авторских обобщенно-символических центра, раскрытию семантики которых подчинены все языковые средства контекста, «намагниченные» этим эмоционально-смысловым противопоставлением. Так, *оболочка* проявляет себя как контекстуальный антоним к *зерну жизни*; *ложь* акцентирована как общезыковой антоним к *правде* [Львов 2012, с. 282]. Эпитет *условная* по отношению к слову *правда* деформирует его смысловую сферу и лишает его той положительной экспрессивной окраски, которая естественна для его понятийной сферы и общезыкового значения: «то, что соответствует действительности, истина» [Ожегов 2010, с. 467]. Тем самым содержательно и эмоционально уравниваются *условная правда* и *условный обман*, характеризующие *явную* жизнь.

То, что происходит в *тайной* жизни героя, характеризуется им как *зерно жизни* — ‘суть, главное, определяющее смысл существования’. Это *важно, интересно, необходимо*, а значит, дает надежду на счастье, понимание, сочувствие, искренность — на то, без чего человеческая жизнь пуста и бессмысленна.

Подтекст проступает через чеховское слово, которое намагничивается пересекающимися эмоционально-смысловыми нитями в пределах целого *текста*. Смысловые и эмоциональные цепочки от ключевых слов *тайная* и *явная* (жизнь) протянуты к разным композиционным точкам рассказа, не только фиксируя постоянное *локальное* сопряжение двух основных мотивов, но и формируя все более разрастающиеся и противостоящие друг другу *текстовые* ассоциативные поля — основу *иррационального* подтекста.

*Явная* жизнь статична и по мере развития сюжета лишь обрастает новыми подробностями, не меняющими ее сути. *Явное* для героев сначала привычно *скудно* (соклуч 1-й главы), потом вызывает *невнятное ощущение неудовлетворенности и неестественности* всего происходящего (2-й глава), *чувство неприятия, отчуждения, отворачивания, страха и тоски* по зря прожитой жизни (3-я глава) и, наконец, *отчаяния, перетекающего в робкую надежду* (4-я глава).

*Тайная* жизнь для героев — это нарастающее чувство *сладкого забытья, безумия, воспоминаний, переходящих в мечты*, которые никак не могут стать явью, потому что для *лживой* обиденщины искренность и нежность — явления чуждые. Вся *явная* — *куцая, бескрылая* жизнь убеждает их в том, что в действительности такое чувство уязвимо и непрочно, а следовательно, требует выбора — или оно станет смыслом жизни, или будет растоптано *службой в банке, спорами в клубе и осетринкой с душком*.

Вначале Гуров решил познакомиться с Анной Сергеевной, чтобы найти в их связи одно из *милых и легких приключений*, которые так *разнообразят* жизнь. Постепенно героем овладевает истинно глубокое чувство, именно тогда Гуров неосознанно начинает сравнивать Анну Сергеевну с *цветком*. В этом словообразе эксплицируются красота, нежность, хрупкость Анны Сергеевны и самого чувства, которое впервые открылось Гурову:

«Его обдало запахом и влагой *цветов*» [Чехов, т. 10, с. 131].

«У нее *опустились, завяли* черты» [Там же, с. 132].

«Он почувствовал сострадание к этой жизни, еще такой *теплой и красивой*, но, вероятно, уже близкой к тому, чтобы начать *блекнуть и вянуть*» [Там же, с. 142].

Особенно чутко читатель воспринимает поэтичность метафорического образа *женщина — цветок* в интертекстуальном пространстве, как образ-символ, характерный для русской национальной культуры. Сравните с аналогичными образами А. С. Пушкина («Она свежа, как вешний цвет, / Взлелеянный в тени дубравной»), А. Майкова («Но ты, дитя мое, ты, чистая, как день, / Как первые цветы весны благоуханной»), Ап. Григорьева («А она изнывала, как сорванный с корня цветок!»), И. А. Бунина («Но молчишь ты, слаба, как цветок...»), К. Бальмонта («Вся ты лик цветка / Над волной») [Павлович 2007, т. 1, с. 70], а также М. М. Пришвина, В. А. Солоухина, К. Г. Паустовского и др.

Душевная теплота и трепетность Анны Сергеевны, явленная ее имплицитным сравнением с *цветком*, противопоставлена *холодным* женщинам с *хищным* выражением лица, с которыми раньше встречался Гуров. *Красивые, холодные, упрямые и властные*, они возбуждали в нем *ненависть*, «и кружева на их белье казались ему тогда похожими на *чешую*» [Чехов, т. 10, с. 132]. Так в контексте рождается метафорический образ *змеи*, фокусирующий в себе отрицательные коннотации, закрепленные в нем русским языковым сознанием, — коварство, изворотливость и злобность (ср., например, данные «Словаря поэтических образов» [Павлович 2007, т. 1, с. 69], «Большого словаря русских народных сравнений» [Мокиенко 2008, с. 223–225], «Материалов к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. [Кожевникова 2010, с. 407–409] и др.).

*Локальное* противопоставление *явное — тайное* в текстовом пространстве обрастает многочисленными про- и ретроспективными проекциями. Разоблачение бездуховности *явной* жизни начинается уже в первой главе рассказа, где читатель знакомится с Гуровым и Анной Сергеевной и описывается курортная жизнь. Непрост путь смыслового обобщения: через прямое значение — к индивидуально-авторскому. А. П. Чехов пишет о Гурове:

«В обществе мужчин ему было *скучно*, не по себе, с ними он был неразговорчив, холоден, но когда находился среди женщин, то чувствовал себя свободно...» [Чехов, т. 10, с. 128–129].

Включение контекстуального синонима *не по себе* в причинно-следственную сферу описания внутреннего состояния героя обнажает необходимые смысловые ассоциации соклюдча *скучно*: «он был неразговорчив, холоден», то есть испытывал душевное напряжение, обусловленное мужским окружением. Только в обществе женщин он испытывал интерес к жизни. Он знал, что нравится женщинам, «и самого его тоже какая-то сила влекла к ним». *Локальный* контекст эксплицирует общеязыковое значение соклюдча: *скука* — «отсутствие веселья, занимательности, создающее тягостное настроение» [Ожегов 2010, с. 583]. *Скука* Гурова в этом контексте предстает как временное, проходное состояние.

Читаем дальше:

«Опыт многократный, в самом деле *горький опыт* научил его давно, что всякое сближение, которое вначале *так приятно разно-*

*образит жизнь* и представляется милым и легким приключением, у порядочных людей, особенно у москвичей, тяжелых на подъем, нерешительных, *неизбежно вырастает в целую задачу, сложную чрезвычайно*, и положение в конце концов *становится тягостным*» [Чехов, т. 10, с. 129].

Эмоционально-содержательный план соклюдча *скука*, *скучно* порождает подтекстовое оценочное поле смыслового воздействия. Вне приведенного контекста то, что *приятно разнообразит жизнь* и прогоняет *скуку*, имеет положительную экспрессивную окраску. В контексте же (*горький опыт, неизбежно, вырастает в целую задачу, сложную чрезвычайно*, положение *становится тягостным*) окрашивается в противоположные тона, превращая *милое и легкое приключение* в его контекстуальный антоним — *тягостное положение*. Ассоциативное поле контекста дает рождение новому способу номинации, подтекстово реализующему *авторскую* позицию: перед нами не *милое и легкое приключение*, а безнравственные и пошлые любовные похождения.

Гуров решил познакомиться с Анной Сергеевной, чтобы найти в их связи одно из таких *милых и легких приключений* — развлечься. Вот слова из их первого разговора, который представляет собой завязку сюжетного действия:

« — Вы давно изволили приехать в Ялту?

— Дней пять.

— А я уже *дотягиваю* здесь вторую неделю.

Помолчали немного.

— Время идет быстро, а между тем здесь *такая скука!* — сказала она, не глядя на него.

— Это только принято говорить, что здесь *скучно*. Обыватель живет у себя где-нибудь в Белеве или Жиздре — и ему *не скучно*, а придет сюда: «*Ах, скучно! Ах, пыль!*» Подумаешь, будто он из Гренады приехал» [Там же, с. 129–130].

В этом контексте соклюдчи *скука* и *скучно* проявляют иное значение. *Скука* здесь — это «тягостное душевное состояние от отсутствия дела или интереса к окружающему» [Ожегов 2010, с. 583]. Это чувство сродни равнодушию и душевному отупению, обусловленным всем образом жизни, существованием, в котором нет смысла и цели и который не требует напряжения всех духовных сил.

Сравните у А. С. Пушкина в «Евгении Онегине»:

Недуг, которого причину  
Давно бы отыскать пора,  
Подобный англицкому *сплину*,  
Короче, русская хандра...

[Пушкин 1986, с. 200]

В смысловую сферу этого союда входит еще один подтекстовый пласт, формируемый фоновыми знаниями: москвич Гуров острым взглядом столичного ловеласа увидел в Анне Сергеевне провинциалку, которой, конечно, знакомо ощущение проходящей мимо жизни.

Сравните у М. Ю. Лермонтова в «Тамбовской казначейше»:

Но *скука*, *скука*, боже правый,  
Гостит и там, как над Невой,  
Поит нас пресною отравой,  
Ласкает черствою рукой (курсив — Е. Л.).

[Лермонтов 1989, с. 412]

Именно это чувство имел в виду сам А. П. Чехов в письме А. С. Суворину от 4 июня 1892 г.: «Когда я узнал, что Жан Щеглов избрал своим постоянным местом жительства Владимир, то меня пронял ужас: ведь его там заедят комары, и *скука* (курсив — Е. Л.) там безысходная» [Чехов, письма, т. 5, с. 72].

Владимир, Белев, Жиздра — старинные русские города, имеющие давнюю и славную историю, но в силу множества причин так и не ставшие крупными промышленными или культурными центрами. Эту же мысль о *скуке* — щемящей тоске человека, попавшего в глухую российскую провинцию, А. П. Чехов вербализует, например, в рассказе «В родном углу», усиливая это ощущение тем, что не называет места, где находится усадьба Веры Кардиной. Только по косвенным приметам читатель может догадаться, что речь идет о юге России, вероятно, о таганрогских степях:

«Громадные пространства, длинные зимы, однообразие и *скука* жизни вселяют сознание беспомощности, положение кажется безнадежным, и ничего не хочется делать, — все бесполезно» [Чехов, т. 9, с. 322].

В про- и ретроспективных подтекстовых связях *текстового* масштаба иррадируется эмоционально-оценочный план союдов *скука*, *скучно* в союдах *куцяя*, *бескрылая жизнь*, *какая-то чепуха*.

Полноту смыслов этих экспрессивно заряженных частиц читатель ощущает в композиционном противопоставлении союдам иной эмоционально-смысловой плоскости — *сладкое забытье*, *безумие*, *сон*, сопутствующим ключу *тайная* (жизнь):

«Поезд ушел быстро, его огни скоро исчезли, и через минуту уже не было слышно шума, точно все сговорились нарочно, чтобы прекратить поскорее это *сладкое забытье*, это *безумие*» [Чехов, т. 10, с. 135].

Любопытна акустическая картина, возникающая при описании оставшегося на платформе Гурова. В наступившей после *шума* ушедшего поезда тишине, на фоне *гудения* телеграфных проволок, он слышит *крик* кузнечиков. Живое и неживое звучат в унисон, передавая смятение и растерянность героя, эмоционально-смысловым эхом отдаваясь в разных фрагментах текста.

*Крик* (а не общеязыковое *стрекот*) кузнечиков намекает на пока еще не вполне осознаваемую им самим боль разлуки с Анной Сергеевной. Сравните с данными «Словаря синонимов»:

«**Крик**, вопль <...>» [Александрова<sup>3</sup> 2010, с. 186].

Позже Анна Сергеевна уже «не снилась ему, а шла за ним всюду, как тень. <...> Она по вечерам глядела на него из книжного шкапа, из камина, из угла, он слышал ее дыхание, ласковый шорох ее одежды. На улицах он провожал взглядом женщин, искал, нет ли похожей на нее...» [Чехов, т. 10, с. 136.]

К финалу рассказа эмоциональный накал лишь усиливается, доходя до высокой ноты трагизма. Оба героя — и Гуров, и Анна Сергеевна, заложники привычной для них *явной* жизни, мечтают об освобождении от *невыносимых* *пут*, и одновременно боятся его. Вся последняя глава подтекстовыми средствами говорит об этом. Именно здесь сюжетное время ощутимо замедляется. Абсурдно, но свидания искренне любящих друг друга людей становятся частью *обыденной* жизни — ритуалом, от которого герои хотели бежать:

«И Анна Сергеевна *стала приезжать* к нему в Москву. *Раз в два-три* месяца...» [Там же, с. 141].

«*Однажды* он *шел* к ней таким образом...» [Там же].

В ретроспекции горькой иронией звучат теперь строки из второй главы рассказа, в которых переданы размышления очарованного красотой Анны Сергеевны и окружающего морского пейзажа:

«...Как, в сущности, если вдуматься, *все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве*» [Там же, с. 134].

Действительно, любые человеческие поступки и отношения трудно опознать, если забыть *о своем человеческом достоинстве*, не отстаивать *самое важное, интересное и необходимое*, что противостоит *лжи, оболочке, условной правде и условному обману*.

А. П. Чехов тонкими линиями вычерчивает психологическое состояние Гурова. Любовь и тяготит, и одновременно согревает его. На содержательной поверхности текста все более заметны штрихи *иррационального* подтекста.

Гуров много размышляет, по дороге на свидание к Анне Сергеевне успевает объяснить дочери-гимназистке суть сложных природных явлений: почему на улице три градуса тепла, а между тем идет снег, почему зимой не бывает грома. Но ответить для себя на вопрос о том, как *избавить себя от необходимости прятаться, обманывать, жить в разных городах, не видеться подолгу*, он не может.

Возникающий в финале рассказа метафорический образ двух перелетных птиц, «которых поймали и заставили жить в отдельных клетках», аккумулирует экспрессию союда *невыносимые пути* и проецируется в *культурологический, народно-поэтический* подтекст. Сравните наблюдения над метафорическим осмыслением *птицы в клетке* в русской поэтической картине мира в «Материалах к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв.» Н. А. Кожевниковой [Кожевникова 2000, с. 26] и «Большом словаре русских народных сравнений» [Мокиенко 2008, с. 258]. Этот образ ретроспективно отсылает читателя к союду *куца, бескрылая жизнь*, эксплицирующему никчемность и пустоту *обыденщины*:

«Какие *дикие* нравы, какие лица! Что за *бестолковые* ночи, какие *неинтересные, незаметные* дни! *Неистовая* игра в карты, *обжорство, пьянство, постоянные разговоры все об одном*. *Ненужные* дела и *разговоры все об одном отхватывают* на свою долю *лучшую* часть времени, *лучшие* силы, и в конце концов остается *какая-то куца, бескрылая жизнь, какая-то чепуха*, и уйти и бежать нельзя,

*точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!*» [Чехов, т. 10, с. 137].

Весь приведенный контекст пронизан союдами, благодаря которым этот отрезок текста превращается в один из самых эмоционально напряженных. Слово сочетания *бестолковые ночи, неинтересные (незаметные) дни* конкретизируют тему *скуки*, получая дополнительное контекстуальное разъяснение: *неистовая* игра в карты (яркий оценочный эпитет), *обжорство* (стилистически сниженное слово), выражение *разговоры все об одном*, повторенное дважды, которое превращается в неделимую смысловую единицу. И далее: «ненужные дела и разговоры все об одном» *отхватывают* — стилистически сниженное слово, вызывающее интертекстуальные ассоциации с образом-символом *хищника*, нашедшим воплощение в таких рассказах и повестях, как «Анна на шее», «Ариадна», «В овраге», «Володя большой и Володя маленький», «Супруга» и др. Они «отхватывают» *лучшую* часть времени, *лучшие* силы (повтор оценочного эпитета, обозначающего высшую степень положительного качества). И обобщение, итог: «...в конце концов остается *какая-то чепуха*», от которой «...и уйти, и бежать нельзя, *точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах*» (сравнение, подчеркивающее ненормальное, нездоровое душевное состояние человека в *явной* жизни и направленное на эмоционально-смысловые ассоциации с образами-символами в повести «Палата № 6», рассказах «В родном углу», «Случай из практики», «Невеста» и др.).

Параллельно в тексте и подтексте развивается глубоко лирическая тема, связанная со светлым чувством, которое герои испытывают друг к другу. Только влюбленный может, по А. П. Чехову, увидеть красоту мира, в чем бы она ни проявлялась. Эпитеты *красивый, прекрасный*, играющие роль союдов и относящиеся к сфере *тайной* жизни, помогают раскрыть эту мысль.

Рефлексию героя, изображенную в тексте в момент, когда Гуров впервые открывается читателю как человек, способный тонко чувствовать, раскрашивают многочисленные эмоционально-оценочные лексические штрихи: «Анна Сергеевна на рассвете казалась *такой красивой*»; подошел какой-то человек, посмотрел и ушел, и «эта подробность показалась *такой таинственной и тоже красивой*» [Там же, с. 134].

Незаметно для самого героя это возвышенное внутреннее состояние преодолевает границы сиюминутности, эксплицируя мотив внутренней потребности человека к гармонии, контрастирующий с *обыденщиной*: Анна Сергеевна и Гуров «*восхищались морем*»; впечатления от прогулок «*неизменно всякий раз были прекрасны, величавы*» [Там же]. Яркие впечатления постепенно переходят в светлые воспоминания, и впервые Гуров задает себе вопрос о том, было ли «что-нибудь красивое, поэтическое, или поучительное, или просто интересное в его отношениях к Анне Сергеевне» [Там же, с. 137].

Но чем больше разгорается чувство Гурова, тем оно менее вербализуется сокращениями и все более уходит в подтекст. Локальные контексты, имплицитно представляющие смену внутренних состояний героя и тем самым фиксирующие сам процесс пробуждения глубокого чувства, пунктиром прочерчивают психологический сюжет:

«Ему хотелось повидаться с Анной Сергеевной и поговорить, устроить свидание, если можно» [Там же, с. 137]. (*Притяжение, нетерпение, неуверенность.*)

«Он соображал: сегодня день неприсутственный, и муж, вероятно, дома. Да и все равно, было бы бестактно войти в дом и смутить. Если же послать записку, то она, пожалуй, попадет в руки мужу, и тогда все можно испортить. Лучшие всего положить на случай» [Там же, с. 138]. (*Неясное, безотчетное томление, сомнение, метания, тревога, слабая надежда.*)

«Гуров хотел позвать собаку, но у него вдруг забилося сердце, и он от волнения не мог вспомнить, как зовут шпица» [Там же]. (*Волнение.*)

«...И уже думал с раздражением, что Анна Сергеевна забыла о нем и, быть может, уже развлекается с другим...» [Там же]. (*Раздражение, ощущение своей беспомощности, сомнение, ревность, обида, уязвленное самолюбие.*)

«Он вернулся к себе в номер и долго сидел на диване, не зная, что делать, потом обедал, потом долго спал» [Там же]. (*Отчаяние, сомнение, растерянность.*)

«Вот тебе и дама с собачкой... Вот тебе и приключение... Вот и сиди тут» [Там же]. (*Растерянность, досада, самоирония.*)

В следующей за этими контекстами сцене встречи Гурова и Анны Сергеевны А. П. Чехов еще более экономно использует сокращения и до предела редуцирует описание реакции Анны Сергеевны на неожиданную встречу:

«Она взглянула на него и побледнела, потом еще раз взглянула с ужасом, не веря глазам, и крепко сжала в руках вместе веер и лорнетку, очевидно борясь с собой, чтобы не упасть в обморок. Оба молчали. Она сидела, он стоял, испуганный ее смущением, не решаясь сесть рядом... Но вот она встала и быстро пошла к выходу; он — за ней, и оба шли бестолково, по коридорам, по лестницам, то поднимаясь, то спускаясь, и мелькали у них перед глазами какие-то люди в судейских, учительских и удельных мундирах, и все со значками; мелькали дамы, шубы на вешалках, дул сквозной ветер, обдавая запахом табачных окурков» [Там же, с. 139–140].

На *иррациональный* подтекст работают все языковые средства: короткие синтагмы с существенным преобладанием интонационно незавершенных, эксплицирующих эмоциональное напряжение; рваный ритм; насыщенность отрывка глаголами и деепричастиями; повтор экспрессивного *мелькали*, лексико-грамматическая фиксация динамики движения (*вдруг, быстро пошла, или бестолково*); эллиптическая предикативная часть (*он — за ней*); ряды однородных членов (*по коридорам, по лестницам; то поднимаясь, то спускаясь; в судейских, учительских и удельных мундирах*) и т. д. — все высвечивает имплицитные смыслы через эксплицитность языкового выражения.

Сталкивая внешнее и внутреннее, предметно-вещное и эмоционально-психологическое, языковой уровень текста провоцирует их взаимопроникновение.

Решительное объяснение Анны Сергеевны и Гурова, составляющее кульминационную сцену рассказа, происходит здесь же, в театре, который в подтексте приобретает статус словообраза, подчеркивающего условность, неестественность, абсурдность происходящего. Два гимназиста наблюдают за героями, как за актерами на сцене:

«Но Гурову было все равно, он привлек к себе Анну Сергеевну и стал целовать ее лицо, щеки, руки» [Там же, с. 140].

Свою роль в этом театре явной жизни играет и муж Анны Сергеевны. Словообраз *лакей* участвует в текстовом и подтекстовом



раскрытии смыслового потенциала ключа *явная* жизнь. Муж Анны Сергеевны, которого она «обозвала *лакеем*», характеризуется с помощью этого словообраза:

«Мой муж, быть может, честный, хороший человек, но ведь он *лакей*! Я не знаю, что он делает там, где служит, а знаю только, что он *лакей*» [Там же, с. 132].

Актуализировано переносное значение слова *лакей* — «перен. О раболепном приспешнике, подхалиме (презр.)» [Ожегов 2010, с. 264]. А. П. Чехов использует лексический повтор как выразительный прием экспликации этого значения, важного в *текстовом* масштабе. Данный прием будет способствовать раскрытию и общенно-символического образа *лакея*.

Показательно, что Анна Сергеевна даже не может объяснить, чем занимается ее муж на службе. Это характеризует их отношения. В тексте есть и другие доказательства того, что Анна Сергеевна и ее муж живут совершенно разной жизнью. Например:

«...А от нее он (Гуров — Е. Л.) узнал, что она выросла в Петербурге, но вышла замуж в С., где живет уже два года, что пробудет она в Ялте еще с месяц и за ней, *может быть*, приедет ее муж...» [Чехов, т. 10, с. 130].

« — У него, *кажется*, дед был немец, но сам он православный...» [Там же, с. 133].

С другой стороны, такой способ изображения мужа-лакея можно расценивать и как сознательно выбранную форму для экспликации авторской мысли о распространенности этого человеческого типа. Чинопочитание, подобострастие, лакейство — характерные формы существования людей в той жизни, которая обозначена как *явная*. Вот почему образ мужа-лакея трансформируется в обобщенный тип, который получает содержательно-оценочную конкретизацию в кульминации произведения — сцене встречи Анны Сергеевны и Гурова в театре. *Театр* — словообраз, через символическо-смысловую призму которого просматривается вся фальшь *явной* жизни, где за каждым строго закреплена его роль:

«Вместе с Анной Сергеевной вошел и сел рядом молодой человек с небольшими бакенами, очень высокий, *сутулый*; он *при каждом шаге покачивал головой* и, *казалось, постоянно кланялся*. *Вероятно*, это был муж, которого она тогда, в Ялте, в порыве горького

чувства, *обозвала лакеем*. И в самом деле, в его длинной фигуре, в бакенах, в небольшой лысине было *что-то лакейски-скромное*, улыбался он *сладко*, и в петлице у него блестел *какой-то* ученый значок, точно *лакейский номер*» [Там же, с. 139].

Портрет мужа Анны Сергеевны превращается в его обличительную маску, реализованную тремя однокоренными словами: *лакей, лакейски-скромное, лакейский* (номер). Но не только с помощью повтора однокоренных слов А. П. Чехов раскрывает этот образ: Анна Сергеевна презрительно *обозвала* (не назвала) мужа лакеем («обозвать» — «дать кому-чему-н. обидное название» [Ожегов 2010, с. 356].

Все мелочи поведения и детали внешности говорят о лакействе этого человека: то, что он *постоянно кланялся*, его *сладкая* — притворно-льстивая, умильная улыбка. Лакейство мужа Анны Сергеевны ассоциативно накладывает отпечаток на, казалось бы, совершенно нейтральные детали его портрета — фигуру, бакены, лысину.

Сравнение ученого значка с лакейским номером — опосредованная, подтекстовая оценка. Этим приемом А. П. Чехов привносит в словообраз *лакей* обобщенно-эстетический смысл, превращающий его в образ-символ.

Духовно убогий, не имеющий собственного «я», муж-лакей характеризуется в этом фрагменте текста через восприятие Гурова. Грамматическая модальность слов-соклучей (*вероятно, казалось*) оценочно воспроизводит обезличенный образ. Лексико-семантическая неопределенность (*что-то, какой-то*) метонимически акцентирует его обобщенность: вместо *лиц* Анна Сергеевна и Гуров видят только *мундиры*: они шли по театру, «и *мелькали* у них перед глазами *какие-то* люди в судейских, учительских и удельных *мундирах*, и все *со значками*» [Чехов, т. 10, с. 140]. Конкретизируемые рядом однородных членов разновидности мундиров гиперболизируют метонимическую замену (вместо *лиц* — *мундиры*), доводя словообраз *лакей* до гротескно-саркастического масштаба.

Ассоциативно-смысловыми связями объединены в идейно-художественном контексте компоненты лексической структуры текста *явная* жизнь и *лакей*. Они скреплены общими семами ‘посредственный, убогий, пустой’, возникающими в точке пересечения

*рациональной и иррациональной* подтекстовой плоскости смысловой структуры текста.

Эта сема эксплицирована и в словообразовании *серый* и *забор*, которые противопоставляют *явную* жизнь мечте героев о *новой, прекрасной жизни*:

«Гуров не спеша пошел на Старо-Гончарную, отыскал дом. Как раз против дома тянулся забор, серый, длинный, с гвоздями.

«От такого забора убежишь», — думал Гуров, поглядывая то на окно, то на забор» [Там же, с. 138].

Ср. в «Новом объяснительном словаре синонимов русского языка» референциальные и коннотативные отличия между синонимами *забор* и *изгородь*: «Прототипический забор состоит из досок (разрядка — авт.) одинакового размера, поставленный близко или вплотную и, возможно, заостренных кверху <...> ...для того, чтобы через него нельзя было перелезть, на него сверху иногда натягивают колючую проволоку, утыкают его гвоздями» [Новый объяснительный словарь синонимов русского языка 2003, с. 344]. Забор обычно ставят для защиты от людей (изгородь, как правило, — способ защиты от домашнего скота), он может окружать территорию учреждения (например, тюрьмы), служит препятствием не только для входа, но и для выхода. У слова *изгородь* этих коннотаций нет, оно образует невозможное для слова *забор* фразеологическое сочетание *живая изгородь* [См.: Там же, с. 345].

«Он ходил и все больше ненавидел серый забор, и уже думал с раздражением, что Анна Сергеевна забыла о нем и, может быть, уже развлекается с другим, и это так естественно в положении молодой женщины, которая *вынуждена с утра до вечера* видеть *этот проклятый забор*» [Чехов, т. 10, с. 138].

*Серая от пыли* чернильница на столе в гостинице, пол, обтянутый *серым солдатским сукном*, *серое, точно больничное одеяло* — все в этом провинциальном городе навевает *скуку*, говорит об отсутствии жизненных красок, самой жизни. Словообразованию *серый* в значении ‘*посредственный, ничем не замечательный, ограниченный и ограничивающий*’ ассоциативно-подтекстово возникает и в сцене встречи героев *в театре*:

«Вошла и Анна Сергеевна. <...> Она, затерявшаяся в *провинциальной* (=серой — Е. И.) толпе, эта маленькая женщина <...> на-

полняла теперь всю его жизнь, была его горем, радостью, единственным счастьем, какого он теперь желал для себя; и под звуки *плохого* (=серого — Е. Л.) оркестра, *дрянных обывательских* (=серых — Е. Л.) скрипок он думал о том, как она хороша. Думал и мечтал» [Там же, с. 139]. Вероятно, именно в этот момент «*дама с собачкой*» в восприятии Гурова окончательно превратилась в Анну Сергеевну — его любовь: единственное и неповторимое заслонило обезличенное.

После этого в тексте прозвучат важные эмотивные ноты со-ключей: *сострадание, счастлива, любовь, нежные друзья, простили, искренним*, которые окончательно выведут из подтекста то, что находится в сфере *тайной* жизни героев. Но они отнюдь не завершат психологический сюжет рассказа. На это указывает идео-и архитектурно значимое противопоставление двух антонимических групп финала текста. С одной стороны, «*любовь кончится еще не скоро*», «все это должно же иметь когда-нибудь *конец*», с другой стороны, «*начнется новая, прекрасная жизнь*», «самое сложное и трудное только еще *начинается*».

Описанный А. П. Чеховым небольшой период жизни героев «не вырезан» из потока бытия, а осторожно «вынут». Смысловые связи сохранены, эмоционально-оценочные нити не перерезаны, они тянутся дальше, за границы текста, эксплицируя мысль автора о трудном и мучительном пути к достижению *высших целей бытия*, преодоления *обыденщины* и обретения чувства *человеческого достоинства*.

Итак, лексическая структура рассказа «*Дама с собачкой*» устанавливает динамическое равновесие между двумя эмоционально-смысловыми сферами, которые образованы двумя рядами ключевых слов и словообразов и формируют два параллельных потока подтекстовых смыслов — *рационального* и *иррационального*. Их экспликации способствует способ введения в текст и композиционная расстановка этих лексических компонентов, запускающая механизм смыслопорождения.

*Рациональные* и *иррациональные* смыслы врастают друг в друга, в пространстве *текста* легко преодолевая *локальные* границы и устанавливая многовекторные эмоционально-смысловые связи с лексическими структурами других чеховских произведений. Это

позволяет рассматривать извлечение подтекста как динамический процесс и считать цепочку: *эстетически значимое слово – ключевое слово – словообраз – идеослово* вектором для экспликации разных видов подтекста и языкового образа мира *автора*, который всегда присутствует в тексте и эксплицитно, и подтекстово.

«Дама с собачкой» — рассказ, лексическая структура которого отличается многофункциональностью и чрезвычайной сложностью, поскольку включена в формирование всех видов подтекста. А. П. Чехов максимально использует эстетические потенции слова для экспликации подтекстового содержания. Этому служат разнообразные способы, имеющие характер идиостилевых: контекстуальное обнажение смысловой многоплановости слова; выдвижение в качестве ключевого одного из значений многозначного слова; совмещение прямого и переносного значений; создание индивидуально-авторского значения; лексический повтор; общеязыковая и контекстуальная синонимия и антонимия; использование лексики, составляющей определенную тематическую группу; нейтральная и эмоционально окрашенная лексика; композиционная расстановка слов и т. д.

Яркой идиостилевой чертой А. П. Чехова становится композиционно-архитектоническое чередование фрагментов текста с разной степенью насыщенности подтекстового содержания и частой сменной тональности их экспрессивного звучания. Это позволяет создавать вибрацию настроения, которое играет определяющую роль в мощном суггестивном воздействии на *читателя*.

#### § 4. Полифоническое пространство текста и подтекст («Архиерей»)

Рассказ «Архиерей» принято считать одной из вершин А. П. Чехова-прозаика. В нем воплотились многие идиостилевые черты писателя: тонкая работа со словом, сюжетно-композиционная стройность текста, его содержательно-эмоциональная емкость, выверенная система образов.

Повествовательная структура рассказа впитала в себя творческие открытия, сделанные писателем в разное время. Вместо «субъ-

ективного» повествования ранних рассказов, в которых авторские позиция и оценка давались открыто, вместо «объективного» повествования 80-х – начала 90-х гг., начиная с 1895 г. в творческой манере писателя начинает превалировать повествование, которое представляет собой несобственно-прямую речь. Это повествование заметно теснит речь героев, количественно доминирует над областью персонажной речи, гармонично вбирая в себя точку зрения главного героя и эмоционально насыщая звучание авторского голоса.

В рассказе нашли отражение основные мотивы творчества писателя: поиск человеком смысла жизни, долгий и мучительный путь к обретению духовной сущности, разобщенность людей и трагедия одиночества, «дурная бесконечность» как следствие несовершенства человеческого общества и красота мира, не замечаемая людьми.

Этот рассказ стал для А. П. Чехова одним из последних: после него, в 1903 г., была написана только «Невеста», по словам П. М. Бицилли, «вещь, при всех своих достоинствах все-таки носящая на себе следы усталости, упадка сил, — ведь Чехов уже был близок к смерти» [Бицилли 2000, с. 316]. Именно в «Архиерее» А. П. Чехов осуществил то, что уже давно составляло цель его творческих стремлений — дать картину, «в которой (бы) все частности, как звезды на небе, слились в одно общее» [Чехов, письма, т. 2, с. 170].

Эта картина дана в характерной для А. П. Чехова форме — рассказ бессюжетен, а его фабула сведена к описанию нескольких событий: главный герой — преосвященный Петр — заболевает, постепенно теряет силы, интерес к жизни и умирает. Центр тяжести перенесен с описания событий на изменения во внутреннем состоянии главного героя.

Глубоко символично, что события, описанные в рассказе, приходятся на Страстную неделю — Великую седмицу, последнюю неделю Великого поста, предшествующую Пасхе и посвященную воспоминаниям о страданиях и крестной смерти Спасителя. Поэтому смысл того, что происходит в последние земные дни с преосвященным Петром, воспринимается в проекции на Иисуса Христа.

В Петре нет страха смерти, он не думает о ней, к смерти он равнодушен, но неравнодушен к жизни, ему не хочется конца. Неравнодушен он и к тому, что следует за смертью. Эта психологиче-

ская ситуация, обусловленная мировоззренческим кризисом героя, не раз являлась предметом обсуждения в кругу исследователей творчества А. П. Чехова. Так, например, Е. И. Стрельцова характеризует ее как один из примеров парадоксальности чеховского видения мира: «Он, воцерковленный человек, будто абсолютно приближенный к Богу, не только не помышляет о подготовке к смерти, о достойном ее приятии, о таинствах исповеди, причастия или соборования, но, лежа три дня в постели, он перестает молиться. Близкий, кажется, Богу человек (род преосвященного «со времен принятия на Руси христианства принадлежал к духовенству»), оказывается глубоко неверующим. Вот чеховский парадокс» [Стрельцова 1998].

Мы приблизимся к разрешению этого парадокса, если в анализе смысловой структуры текста будем опираться на лексико-семантическую стихию рассказа. Его ядровую часть, как и в рассказе «Дама с собачкой», составляют ключевые слова, словообразы и идеослова. Но способы их включения в процесс формирования смыслового пространства текста иные. Здесь реализован другой принцип лексической композиции текста. Авторская мысль о глубоко страдании от *одиночества* и устремленности к *воле* (идеослова) находит свое лексическое воплощение не в одном ключе, как, например, в рассказе «Супруга» или «Страх», где эмоционально-смысловое напряжение возникает между заглавием и внутри-текстово представленным ключом; не в двух ключах, одновременно репрезентированных в сильной позиции текста, как это было в «Даме с собачкой», а в целой цепочке ключей, пунктиром прошивающих текст и выстраивающих локальные контексты своего употребления в вектор восхождения к идеомысли о неистребимом стремлении к *воле*, противостоящем любой форме ограничения человеческой свободы.

Психологический сюжет от давящего чувства *одиночества* к внутренней свободе и *воле* векторно проходит от заглавия к финалу, опираясь на разные способы номинации главного героя как на вехи, смысловые фокусы, каждый из которых проецируется в подтекст. Поэтому по ходу развертывания текста поверхностный и глубинный пласты смысла оказываются тесно взаимодействующими. На протяжении всего рассказа ощущаются взаимные проекции текста и подтекста — *рациональных и иррациональных, локаль-*

*ных и текстовых* смыслов. Так достигается эффект колоссальной смысловой емкости, когда каждый текстовый элемент и их сочетание оказываются включенными в единый смыслообразующий поток.

Такой поток — благоприятные условия для реализации эстетических возможностей словообразов, органично вписывающихся в смысловую плотность текста и подтекста, функционирующих на их границе и одновременно проецирующихся в поверхностный и в глубинный смысловые пласты рассказа. Будучи лексическими экспликантами лингвокультурных концептов, они не нуждаются в многочисленных *локальных* или *текстовых* средствах обнажения своего обобщенно-символического значения. Их смысловая глубина скорее *иррационально*, чем *рационально* воспринимается вдумчивым читателем, знакомым с языковой матрицей культуры.

Стремление к воле, неистребимая надежда на ее осуществимость как одну из особенных черт русской ментальности описана А. Вежицкой: «Слово *воля* <...>, по-видимому, всегда относилось <...> к внешним обстоятельствам и, в особенности, к возможности идти куда захочешь. В качестве противоположности *воле* (в частности, в старом смысле этого слова) в голову приходит не столько *рабство*, сколько *тюрьма*, как в поэме Лермонтова (цитируемой ССРЛЯ): «Давным-давно задумал я взглянуть на дальние поля... узнать, для воли иль тюрьмы на этот свет родились мы» [Вежицкая 2001, с. 244]. И ниже: «Вот в чем состояла *воля*: мечта о том, чтобы бежать оттуда, где тебя удерживают против твоей воли, идти, куда хочешь, и жить по своей воле, без ограничений» (курсив авт. — Е. Л.) [Там же, с. 245]. *Воля* как одно из ключевых слов русского языка включено в систему лексических способов обозначения ядерных ценностей русской культуры. Знание *читателем* этого факта открывает перед ним границы текста для выхода в интертекстуальное пространство.

На этом фоне раскрывают свой эстетический потенциал многочисленные словообразы рассказа: *толпа, темнота, туман, мгла, сон, дом, семья, детство, юность, прошлое, настоящее, мать, отец, свет, окно, сад, небо, солнце, птица, поле, весна*. Все они зафиксированы в словарях как устойчивые поэтические образы русской культуры, получающие индивидуально-авторское осмысление в эстетической системе каждого художника слова. Поэтому они

требуют от читателя восприятия, основанного на читательской и языковой компетенциях. Эти словообразы лексикографически описаны в «Материалах к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв.» [Кожевникова 2000], в «Словаре языка поэзии» [Иванова 2004], «Словаре поэтических образов» [Павлович 2007] и др.

Названные словообразы входят в смысловую структуру чеховского текста, выстраивая сложную систему взаимного притяжения и отталкивания, накладываясь друг на друга, локально комбинируясь и текстово чередуясь. Благодаря им образуется нелинейная последовательность целых смысловых комплексов, репрезентируемых лексико-семантическими и композиционно-архитектоническими средствами. В их восприятии значительную роль играет авторское и читательское бессознательное как универсальный феномен человеческой психики. Поэтому контексты употребления словообразов подчиняются законам, которые А. П. Чехов использовал, вероятно, не всегда осознанно.

Векторной направленностью эмоционально-смысловых усилий словообразов в идеопространство текста обусловлена их встроенность в речевую структуру произведения, которая проявляет свойства эстетически значимого конструкта. С одной стороны, человек тонкой душевной организации, Петр говорит и мыслит иначе, чем другие персонажи. С другой — «голоса» автора и ментально близкого ему героя звучат в унисон. Их «точки зрения» то сближаются и отдаляются, то оказываются в отношениях взаимного проецирования.

Эти наблюдения над средствами репрезентации глубинных смыслов рассказа подтверждают справедливость утверждений Л. Г. Барласа, который, исследуя особенности чеховского повествования, доказал, что излишне прямолинейное понимание чеховской объективности искажает представление о художественном мире писателя: «В выражении авторской модальности большую роль играет <...> речевая композиция, которая в некоторых рассказах напоминает композицию лирических стихотворений» [Барлас 1991, с. 201].

Речевая структура рассказа «Архиерей» доказывает, что полифоническое пространство текста не только является полем экспликации подтекста, но и включено в сам процесс его формирования. Словообразы занимают фиксированное место — несобственно-

прямую речь Петра. Ключи репрезентированы в речевых сферах разных героев. Благодаря этому текст обретает свойство внутренней диалогичности, а его полифоническое звучание — статус сферы особого эстетического напряжения и формирования подтекстовых смыслов.

Сквозная последовательность локальных репрезентаций ключевых слов с указанием на речевую сферу их использования выглядит следующим образом: *архиерей* (автор) – *преосвященный Петр* – *преосвященный* (автор) – *ваше преосвященство* (келейник) – *владыко* (отец Сисой) – *владыко преосвященнейший* (купец Еракин) – *ваше преосвященство* (племянница Катя) – *владыка* (мать) – *преосвященнейший* (отец Сисой) – *деревенский священник* – *дьячок* – *простой монах* (Петр) – *ваше преосвященство* (доктор) – *Павлуша* – *голубчик* – *родной* – *мой сыночек* (мать) – *простой, обыкновенный человек* (Петр и автор).

Крайние точки этой цепочки номинаций — *архиерей* и *простой, обыкновенный человек* — определяют направление духовных исканий преосвященного Петра и поэтому берут на себя роль фокусов смысла текстового и подтекстового уровней. В рассказе главное — повествование не о предсмертных днях и смерти одного из *архиереев*, а о духовном возрождении *простого, обыкновенного человека*, его нравственном воскресении и обретении внутренней свободы.

История духовного преображения *архиерея*, воскресения *простого, обыкновенного человека* может быть осмыслена и как история победы глубоко личного, человеческого над обезличенным, жизни над смертью, вечного над суетным. Поэтому входящие в цепочку ключевые элементы подтекстово преодолевают локальную привязанность и реализуют свой смыслопорождающий потенциал в текстовом пространстве, про- и ретроспективных ассоциативных проекциях.

Способы номинации героя преимущественно представляют собой обращения персонажей к архиерею. Келейник и отец Сисой говорят почтительно, отдавая дань высокому духовному сану Петра. Племянница Катя робеет перед ним, но отваживается просить о помощи. Мария Тимофеевна испытывает трепет перед преосвященным и, подавляя в себе материнское чувство, в его присутствии говорит о нем в третьем лице, называя его *владыкой*.

Диалоги, в которые вступают с архиереем окружающие люди, кратки, носят сугубо бытовой характер и не отвечают его внутренней потребности поговорить о мучающих его сомнениях и переживаниях. Поэтому несобственно-прямая речь, передающая мысли, чувства, ощущения главного героя, несет черты исповедального слова и обращена к читателю, готовому стать тем чутким собеседником, которого так недостает архиерею.

Человек, достигший высокого духовного сана (архиерей — «общее название для высших чинов духовенства (епископа, архиепископа, митрополита)» [Ожегов 2010, с. 36], страдает от *одиночества*, тяготится психологической пропастью между ним и людьми, удручен нищетой и безысходностью жизни вокруг, бездуховностью и мелкостью желаний паствы. Обобщенно-смысловые наращения идеослова формируются в лоне текста и подтекста: на него нанизываются смыслы, к нему ядрово притягиваются слова, образуя новые семантические поля, «перекликающиеся» в контексте художественного целого:

«За все время, пока он здесь, *ни один человек не поговорил с ним искренно, попросту, по-человечески*» [Чехов, т. 10, с. 194].

«*Хоть бы один человек, с которым можно было бы поговорить, отвести душу!*» [Там же, с. 199].

По роду своей деятельности архиерей все время находится среди людей. Сюжетное время рассказа — Великая седмица предполагает ежедневные богослужения. На них каждый раз приходит много народу. И во время всенощной, открывающей рассказ, архиерей в полутьме храма видит колышающуюся, как море, толпу. Но в ней не различить отдельных лиц, и это усиливает у архиерея чувство *одиночества*. Оно передается опосредованно вербализованным способом:

«...И преосвященному Петру, который был нездоров уже дня три, казалось, что *все лица — и старые, и молодые, и мужские, и женские — походили одно на другое*, у всех, кто подходил за вербой, *одинаковое выражение глаз*» [Там же с. 186].

Ср. ниже:

«...В вечерней мгле уже *нельзя было узнать ни одного человека*» [Там же].

Экспликация подтекстовой мысли о внутренней потребности героя в человеческом участии реализована акцентуализацией суп-

плетивных грамматических форм *человек — люди*, которые в *локальном* контексте семантически разводятся. Форма единственного числа одновременно использует два оттенка общезыкового значения этого слова: «Живое существо, в отличие от животного обладающее даром речи, мысли и способностью производить орудия труда и пользоваться ими. // Носитель каких-л. качеств, свойств (обычно с определением); личность» [Ефремова 2006, т. 3]. На их основе возникают индивидуально-авторские значения ‘носитель неповторимых личностных качеств, индивидуальность’ и ‘близкая душа’.

Отец Сисой, единственный человек, который в силу возраста и характера не испытывает подобострастного страха перед преосвященным, мог бы, вероятно, утешить архиерея спокойной беседой, но за суетой Петру не хватило жизни, чтобы «как-нибудь на досуге поговорить с ним *о делах, о здешних порядках...*».

В этом А. П. Чехов видит одну из тех «несуразиц» жизни, которые в его художественном восприятии действительности лежат вне сферы рационального и являются средством формирования *философского* подтекста: мир представляет собой гораздо более сложную систему, чем дано осмыслить отдельному человеческому сознанию. В этой же смысловой плоскости лежит и идиостилевая для А. П. Чехова категория случайного, эксплицированная дистантным лексическим повтором временного наречия *вдруг* в разных речевых сферах — Петра, матери, племянницы Кати; при описании действий разных героев — отца Сисоя, келейника; при воспроизведении мыслей самого Петра. В этом рассредоточенном повторе, объединяющем весь персонажный план рассказа, *иррационально* явлена общая черта человеческого восприятия жизни в большом и малом — неосознанная изменчивость жизни, постоянная неготовность к любым переменам, удивление, растерянность, страх перед недетерминированными, неожиданно происходящими событиями:

«А тут еще *вдруг*, точно во сне или в бреду, показалось преосвященному, будто в толпе подошла к нему родная мать Мария Тимофеевна...» [Чехов, т. 10, с. 186].

«И *вдруг* выросла перед глазами белая зубчатая стена, а за нею высокая колокольня, вся залитая светом, и рядом с ней пять больших, золотых, блестящих глав, — это Панкратиевский монастырь, в котором жил преосвященный Петр» [Там же, с. 187].

«В Обнине, вспомнилось ему теперь, всегда было много народу, и тамошний священник отец Алексей, чтобы успевать на проскомидии, заставлял своего глухого племянника Илариона читать записочки и записи на просфорах «о здравии» и «за упокой»; Иларион читал, изредка получая по пятаку или гривеннику за обедню, и только уж когда поседел и облысел, когда жизнь прошла, *вдруг* видит, на бумажке написано: «Да и дурак же ты, Иларион!» [Там же, с. 189].

« — Уже девять лет, как мы не видались, — говорила старуха, — а вчера в монастыре, как поглядела на вас — господи! И ни капельки не изменились, только вот разве похудели и борода длинней стала. Царица небесная, матушка! И вчерась во всенощной нельзя было удержаться, все плакали. Я тоже *вдруг*, на вас глядя, заплакала, а отчего, и сама не знаю. Его святая воля!» [Там же, с. 190–191].

« — Сидишь, бывало, вечером у открытого окна, один-одинешенек, заиграет музыка, и *вдруг* охватит тоска по родине, и, кажется, все бы отдал, только бы домой, вас повидать...» [Там же, с. 191–192].

«Настроение переменялось у него как-то *вдруг*. Он смотрел на мать и не понимал, откуда у нее это почтительное, робкое выражение лица и голоса, зачем оно, и не узнавал ее. Стало грустно, досадно» [Там же, с. 192].

« — Батюшка, у вас борода зеленая! — проговорила *вдруг* Катя с удивлением и засмеялась» [Там же, с. 193].

«Когда он укрывался одеялом, захотелось *вдруг* за границу, нестерпимо захотелось! Кажется, жизнь бы отдал, только бы не видеть этих жалких, дешевых ставень, низких потолков, не чувствовать этого тяжкого монастырского запаха» [Там же, с. 199].

Смерть к Петру пришла тоже неожиданно. Поэтому так и не состоялся разговор с отцом Сисоем, опоздала материнская ласка Марьи Тимофеевны, не смог сдержать данного обещания бедствующей племяннице и не стал «простым, обыкновенным человеком» сам Петр: жизнь оборвалась как-то мгновенно, *вдруг*.

Другой эмоционально-смысловой полюс восприятия человеческим сознанием времени извлекается из подтекста через рассредоточенный повтор временного наречия *долго*:

«*Долго* шла всенощная» [Там же, с. 186].

Мать Петра жила в бедном селе, жила там «очень *долго*, с 17 до 60 лет» [Там же, с. 188].

«Сисой не мог *долго* оставаться на одном месте, и ему казалось, что в Панкратиевском монастыре он живет уже целый год» [Там же, с. 199].

«Доктор, полный старик, с длинной седой бородой, *долго* осматривал преосвященного и все покачивал головой и хмурился» [Там же, с. 200].

«День был длинный, невероятно длинный, потом наступила и *долго-долго* проходила ночь, а под утро, в субботу, к старухе, которая лежала в гостиной на диване, подошел келейник и попросил ее сходить в спальню: преосвященный *приказал долго жить*» [Там же].

Авторская горькая ирония по поводу неумения людей ценить мгновения жизни эксплицирована последним фразеологизмом, к которому «Словарь синонимов» дает стилистическую помету: «Устар., разг.» [Александрова<sup>3</sup> 2010, с. 520]. Человек и время — один из эмоционально-смысловых идеовекторов в подтекст.

Общее для всех героев ощущение времени объединяет их, смягчая резкость вырывающихся иногда у Петра слов раздражения и досады. Автор мудрее и, возможно, милосерднее своего героя. Мир людей ему видится единым. Ошибки, которые допускают люди, похожи, как похожи и страдания, и неизбывное чувство *одиночества*, которое имплицитно характеризует состояние матери преосвященного в финале рассказа, уже после его смерти:

«Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном Петре *уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли*» [Чехов, т. 10, с. 201].

Людская память оказалась короткой, а понимания, сострадания, единения между людьми как не было, так и нет:

«И *только старуха, мать покойного*, которая живет теперь у зятя-дьякона, в глухом уездном городишке, когда выходила под вечер, чтобы встретить свою корову, и сходилась на выгоне с другими женщинами, то начинала рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей, и при этом *говорила робко, боясь, что ей не поверят...*

И ей в самом деле *не все верили*» [Там же].

Реализации идеомысли об *одиночестве* человека в мире людей способствует рассредоточенный повтор словообраза *толпа*, которое в подтексте *текстового* масштаба приобретает индивидуально-авторские значения 'обыватели, лишённые ярких индивидуальных черт', 'не мыслящие, не обладающие высокими нравственными идеалами, живущие мелкими личными интересами'.

Рожденные в *локальном* контексте, эти индивидуально-авторские значения проспективно входят в пространство *текстового* подтекста, обнажая функционально-эстетическую значимость идеослова *одиночество*. Петра окружают обычные люди, погруженные в мир своих интересов и проживающие свою жизнь, как умеют. Среди них нет ни откровенных злодеев, ни отъявленных мошенников. Но Петра раздражают закоснелость их сознания, отсутствие ценностного отношения к жизни и высшим целям бытия.

Вероятно, поэтому ни в первой, ни во второй, ни в третьей главах, где автор характеризует отношения преосвященного и его паствы, нет ни одного имени. *Толпа* (=люди) безлика, лишая индивидуальных черт каждого, кто становится ее частью. Поэтому автор «в тоне и духе героя» говорит о ней или внешне беспристрастно (как в первой главе), или с большой силой экспрессии (как во второй и третьей главах).

В первой главе:

«...*Толпа* все *двигалась*, и похоже было, что *ей нет и не будет конца*» [Там же, с. 186].

«...Показалось преосвященному, будто в толпе подошла к нему его родная мать Мария Тимофеевна, <...> или старуха, похожая на мать, и, принявши от него вербу, <...> *смешалась с толпой*» [Там же].

Во второй главе:

«На другой день <...> преосвященный <...> был у *одной очень больной старой генеральши*» [Там же, с. 190].

«После обеда приезжали *две богатые дамы, помещицы*, которые сидели часа полтора молча, с *вытянутыми физиономиями*» [Там же, с. 192].

В третьей главе — части текста, где внутреннее состояние Петра передано концентрацией эмоционально-оценочной лексики:

«...Народ казался ему *грубым*, женщины-просительницы *скупными и глупыми*, семинаристы и их учителя *необразованными*, порой *дикими*» [Там же, с. 194].

И ниже:

«Не мог он никак привыкнуть и к *страху*, какой он, сам того не желая, возбуждал в людях, несмотря на свой *тихий, скромный нрав*. Все люди в этой губернии <...> казались ему *маленькими, испуганными, виноватыми*. В его присутствии *робели* все, даже старики протоиереи, все «*бухали*» ему в ноги, а недавно одна просительница, старая деревенская попадья, не могла *выговорить ни одного слова от страха*, так и ушла ни с чем. И он, который никогда *не решился* в проповедях говорить *дурно* о людях, никогда *не упрекал*, так как было *жалко*, — с просителями *выходил из себя, сердился, бросал на пол прошения*. За все время, пока он здесь, ни один человек не поговорил с ним *искренно, попросту, по-человечески*; даже старуха мать, казалось, была уже *не та, совсем не та!*» [Там же].

Безымянна не только паства. Нет имени ни у епархиального архиерея, которого Петр навещает каждый день, ни у архимандрита, который приходил к преосвященному по делу, ни у келейника, ежедневно встречающего и провожающего главного героя на службу, его нет и у игуменьи, приезжавшей из дальнего монастыря, и у архимандрита и т. д.

Именами наделено лишь небольшое число людей, населяющих воспоминания архиерея о *прошлом* (словообраз) и вызывающих у него давно забытое чувство *дома* (словообраз): священники отец Симеон, отец Демьян, отец Алексей, учитель Матвей Николаич, его племянник Иларион.

Имена появляются и в эпизоде общения преосвященного с матерью и племянницей Катей, когда они вспоминают всех родственников: сестру Петра Вареньку, ее мужа Ивана, старшего брата преосвященного Никанора, его сына Николашу. Вспыхнувшие в сознании Петра родственные чувства свидетельствуют о не угаснувшей в нем потребности иметь *дом и семью*.

Интересными в этом отношении оказываются тонкие наблюдения В. И. Тюпы над именем главного героя — преосвященного



Петра, которого в детстве звали Павлом: «Ритуально обретенное социально-ролевое имя Петр, означающее, как известно, “камень”, совершенно чуждо *простому* (курсив автора — Е. Л.) человеку Павлу» [Тюпа 2001, с. 43]. Отсюда и мотив *каменных плит* монастыря, *давящих* героя *низких потолков* и *каменных зубчатых монастырских стен*. Ведь даже в своей вере преосвященный далек от ортодоксальной каменности:

«Он веровал, но все же не все было ясно <...> и все еще казалось, что нет у него *чего-то самого важного*, о чем *смутно мечталось* когда-то, и в настоящем *волнует все та же надежда на будущее*, какая была и в детстве, и в академии, и за границей» [Чехов, т. 10, с. 195].

Только в момент ухода Петра из земной жизни мать ласково называет его именем, данным при рождении, — *Павлуша* (от латинского — «малый, тихий, кроткий») [Суперанская 1998, с. 260]. Это имя гораздо больше подходит преосвященному, которого позже нарекли церковным именем *Петр*, что по-древнегречески значит “камень, утес, глыба” [Там же, с. 268]. Новое имя не изменило внутренней сути героя — он по-прежнему остро нуждается в человеческой любви и участии.

Опираясь на философию П. Флоренского о незримой связи имени и судьбы, В. И. Тюпа высказывает справедливое для логики образа главного героя замечание: подлинное имя преосвященного, данное ему при рождении, правильнее отражает его жизненные установки, потому что знаменует неутомимое духовное «хотение», «влечение». Павел живет не разумом и убеждениями, что было бы более характерно для Петра, а «непосредственно волею жизни» [Тюпа 2001, с. 44].

Действительно, чеховскому герою кажется, что все окружающее его живет своей особой жизнью, непонятной, но близкой человеку. И самим героем на протяжении всего рассказа постоянно овладевают сменяющие друг друга оттенки настроения, которые свидетельствуют о его постоянных сомнениях и напряженных поисках внутренней опоры.

Мотив размышлений и метаний архиерея преобразуется в рассказе в мотив «хождений» и «остановок», подчеркнутых перемеще-

нием преосвященного: в далеком прошлом, живя за границей, он тосковал по родине, а вернувшись домой, с теплотой вспоминал за границу. Теперь же он то едет в церковь на службу, то возвращается домой, то снова отправляется в церковь, опять возвращается и т. д., наконец, возвращается в последний раз и оканчивает свой земной путь.

Можно утверждать, что имена Павел и Петр в контексте образа главного героя имеют реминисцентную природу, так же, как и имя матери преосвященного — Мария Тимофеевна, которое можно рассматривать в качестве знака сакральных истоков ее материнства и заступничества.

Приезд матери — это событие, давшее душевные силы и толчок к внутреннему преобразению Петра — возвращению к началу жизни, к чистому и по-детски светлому восприятию мира. Архиерей легко находит общий язык с восьмилетней племянницей Катей, понимает ее чувства, любит ее детской непосредственностью и рыжими волосами, которые, поднимаясь из-под гребенки, «как сияние», делают ее похожей на ангела. Ему близко ее восприятие мира: только Катя и архиерей увидели, что у отца Сисоя седая борода «отдает зеленью».

Неудивительно, что внутреннее преобразование Петра первой заметила его мать: раньше она в присутствии *архиерея* «робела, говорила редко и не то, что хотела, и даже, как казалось ему, все эти дни в его присутствии *все искала предлога, чтобы встать*, так как *стеснялась сидеть*» [Чехов, т. 10, с. 196], а теперь, возле умирающего *простого человека*, «уже не помнила, что он архиерей, и целовала его, как ребенка, очень близкого, родного» [Там же, с. 200], называя *Павлушей, голубчиком, сыночком, родным*.

Окружение Петра не удовлетворяет его духовных запросов. Он замечает устойчивые речевые формулы, ставшие константами речевого поведения людей и свидетельствующие об их застывшем сознании: у отца Сисоя — «Не ндравится!», повторенное в пространстве текста пять раз; у матери архиерея — «А потом чай пили» (или «чаю напившись», или «напимшись»). И если отношение преосвященного Петра к этому устойчивому речевому знаку отца Сисоя

никак не маркировано, то повторяющаяся фраза матери вызывает у него чувство досады:

«И то и дело «чаю напившись», или «напимшись», и похоже было, как будто в своей жизни она только и знала, что чай пила» [Там же, с. 192].

Этот мотив томления духа усиливается на протяжении всего текста, то сближаясь с темой архиерейства Петра, то отдаляясь от нее и расставляя другие смысловые акценты: героя угнетает сознание несовершенства людей и дисгармонии человеческих отношений, суетности забот, интересов, усилий в мире, где все временно, быстротечно.

Нарастающий внутренний кризис героя перестает восприниматься только как сомнения преосвященного в силе его веры. Например, в III главе:

«И теперь, когда ему нездоровилось, его поражала *пустота, мелкость* всего того, о чем просили, о чем плакали; его *сердили неразвитость, робость*; и все это *мелкое и ненужное угнетало* его своею массою, и ему казалось, что теперь он понимал епархиального архиерея, который когда-то, в молодые годы, писал «Учения о свободе воли», теперь же, казалось, *весь ушел в мелочи, все позабыл и не думал о боге*» [Там же, с. 194].

Но еще более мучительную досаду вперемешку с горькой иронией вызывают у преосвященного бумаги, «входящие и исходящие», которые «считались десятками тысяч» и с которыми он, по долгу своей службы, вынужден был иметь дело:

«Благочинные во всей епархии ставили священникам, молодым и старым, даже их женам и детям, отметки по поведению, пятерки и четверки, а иногда и тройки, и об этом *приходилось* говорить, читать и писать *серьезные* бумаги. И положительно нет ни одной свободной минуты, *целый день душа дрожит*, и *успокаивался* преосвященный Петр, *только когда бывал в церкви*» [Там же].

Но Петр не осуждает людей и, как человек от природы добрый, всех жалеет. В его отношении к окружающим прослеживается христианское переживание всеединства, щемящее чувство внутреннего родства со всеми, кто его окружает. Так, в стариковском храпе вечно недовольного, сердитого, вздорного Сисоя Петр слышит «*что-то одинокое, сиротское, даже бродяжеское*» — нечто сродни тому чувству неприкаянности-одиночества, которое испытывает сам.

Архиерей тяготится своим социальным положением, он хотел бы быть «*деревенским священником, дьячком... или простым монахом...*». Он не противопоставляет себя другим.

Но самую большую боль приносят Петру *страх* (соключ) и *благоговение* (соключ) перед ним его собственной матери. Тем более что к ней он относится с сыновней нежностью и благодарен за сердечное тепло, которым она согревала его в детстве. Именно этого сердечного тепла теперь и не хватает преосвященному, он мечтал бы вернуться в детство, где все было проще, понятнее, радостнее и человечнее.

Архиерею, человеку доброму от природы, *жалко* (соключ) *людей*. Он по-христиански любит их и готов простить все. Но он не может разглядеть в каждом из них того *человека*, которого ищет его *одинокая* душа — умеющего понять, согреть, разделить с ним его тяжелые думы и облегчить его страдания. Нет собеседника умного, тонкого, понимающего.

Не умея найти подходящее название тому, что причиняет ему нравственные страдания, преосвященный Петр, обращаясь к отцу Сисою, обозначает это только местоименно-указательной формой: *все это* («Давит меня *все это...*»). Эта языковая форма выражения внутреннего состояния, найденная героем, используется и в несобственно-прямой речи и вуалирует авторское сочувствие Петру. За обилием указательных, определительных, неопределенных, относительных местоимений скрывается мысль о неопределенности и текучести ощущений, эмоций, чувств, о невозможности словом выразить недомысленное, недооформленное в сознании:

«Он (преосвященный — Е. Л.) думал *о том*, что вот он достиг *всего*, что было доступно человеку в его положении, он веровал, но все же *не все* было ясно, *чего-то* еще недоставало, не хотелось умирать; и все еще казалось, что нет у него *чего-то* самого важного, *о чем* смутно мечталось когда-то, и в настоящем волнует все *та же* надежда на будущее, *какая* была и в детстве, и в академии, и за границей» [Там же, с. 195].

При этом описания событий и размышления преосвященного Петра, переданные формой несобственно-прямой речи, неизбежно сопровождаются указанием на отсутствие *света, темноту* или *ту-*

ман, мешающие видеть четкие очертания предметов и ассоциативно воспринимаемые как атрибуты блуждания, поисков выхода. В первой главе:

«Огни потускнели, фитили нагорели, все было, как в тумане»; «в церковных сумерках толпа колыхалась»; «в вечерней мгле уже нельзя было узнать ни одного человека» [Там же, с. 186]; «и тотчас же <...> стало темно кругом» [Там же, с. 188].

Во второй главе:

«...Прошлое ушло куда-то далеко в туман, как будто снилось» [Там же, с. 193].

В третьей главе:

«Преосвященный сидел в алтаре, было тут темно» [Там же, с. 195].

В четвертой главе:

«В спальне стало сумрачно» [Там же, с. 196].

Сопровождающие архиерея на протяжении всего рассказа туман, сумрак, полумрак, мгла, темнота заставляют его все время невольно поворачиваться к окну (словообраз), за которым цветет сад (словообраз) и в которое видно, как шумят грачи и поют скворцы. Преосвященный Петр чувствует, что полноценная жизнь, с ее светом, звуками, радостью, где-то рядом, но проходит мимо.

Дом, семья, детство, юность, прошлое, настоящее, мать, отец, свет, окно, сад, небо, солнце, птица, поле, весна — словообразы, лежащие в идейном поле рассказа, которые символизируют то, что главному герою не удается облечь в словесную форму. Он осознает свое неизбежное одиночество, от которого не спасет даже уход в небытие.

В состоянии душевного смятения, из которого архиерей отчаянно пытается найти выход, он обостренно воспринимает давящую атмосферу высоких стен, каменных плит, закрытых ставен, все более ускоряющегося бега времени, которое неумолимо отсчитывает последние дни и часы его земной жизни (в каждой из глав рассказа есть точное указание на продолжительность событий, измеряемую в сутках, часах и минутах). Бессознательно ощущая, что кольцо времени и пространства его земной жизни все более сужается, он обращает свой внутренний взор к воле, чей образ конкретизирован бескрайним полем и высоким небом.

Только смерть дает Павлу-Петру освобождение от одиночества, суеты, утомившей социальной роли, физической и душевной боли. Только в последние мгновения перед смертью-освобождением, в забвении, он представил себе, что он «уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!» [Там же, с. 200].

Трудно сказать, обрел ли истинную веру главный герой, но образ поля невольно воспринимается как аллюзия на мысль из записной книжки самого А. П. Чехова о том, что «между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец» [Чехов, т. 17, с. 33–34].

Кульминационный момент рассказа, репрезентирующий ключевые единицы *простой, обыкновенный человек*, ретроспективно возвращает читателя к заглавию произведения — «Архиерей». Так ключевые слова приобретают смысловую емкость, вбирая в себя семы, высвеченные идейно-художественным контекстом: *архиерей* — это не только «1. Высший чин православного монашеского духовенства (епископа, архиепископа, митрополита). 2. Лицо, имеющее такой чин» [Ефремова 2006, т. 1], но и ‘человек, уставший от своей статусной социальной роли’, ‘человек, уставший от роли духовного учителя’, ‘человек, в силу своего высокого духовного звания ставший одиноким и глубоко от этого страдающий’, ‘человек, искавший, но не нашедший ответа на главные вопросы бытия’; *простой* — это не просто «ничем не примечательный, не выделяющийся среди других, обычный» [Словарь русского языка 1986, т. 2, с. 581] или «разг. Принадлежащий к непривилегированному классу, сословию» [Ефремова 2006, т. 2], но и ‘человек, свободный от бремени высокого социального статуса’, ‘человек, равный другим людям, брат если не по крови, то по духу’, ‘человек, нашедший дорогу к истине и радостно идущий по ней’. Безусловно, смысловая глубина ключевых слов не исчерпывается этими смысловыми наращиваниями.

Начавшийся на другой день после смерти архиерея светлый праздник Пасхи окрашен автором в яркие тона. Этому способствуют ассоциативно-смысловые поля словообразов *весна, солнце, ра-*

*достный звон колоколов, пение птиц.* Эксплицированная в речевой сфере автора *философская* мысль о вечном обновлении, о неуничтожимости жизни и веры в светлое ретроспективно возвращает читателя ко всей смысловой структуре текста. Через смысловые наращения, возникающие в полифоническом пространстве рассказа, автор ведет читателя к осознанию острой нужды каждого из нас в любви и сочувствии, трагического несообразия человеческой жизни и ее скоротечности. Десять раз повторенное в рассказе слово *уже*, сопровождавшее развитие сюжетных событий и все более приближавшее трагический финал жизни Петра, замыкает сюжетное временное пространство, в котором жил главный герой. Благополучие и радость, обещанные *будущим* в финале рассказа, размываются во временную бесконечность.

Итак, в экспликацию подтекстовых смыслов включена вся лексическая структура рассказа и ее главные компоненты — идеослова *одиночество и воля*, цепочка ключевых слов, представляющая собой разные способы номинации главного героя, большая палитра словообразов.

Линейная последовательность ключевых слов по мере развертывания текста обусловила большую смысловую плотность текста и подтекста, постоянное взаимодействие глубинных и поверхностных смыслов, способствуя реализации идеослов и словообразов как стимулов формирования сложной системы подтекстовых смыслов разного характера — *рациональных и иррациональных, локальных и текстовых*. Эти смыслы образуют гармоническую целостность, согласуются и перетекают друг в друга.

Проявлению большой смыслопорождающей энергии компонентов лексической структуры текста служит их тонко выверенная композиционная расстановка в полифоническом пространстве рассказа. Особую роль в экспликации *авторской* идеомысли играет цепочка повторных номинаций главного героя, векторно направленная из текста в подтекст и дающая *читателю* ключ к смысловой глубине рассказа.

Преобладание в рассказе несобственно-прямой речи героя позволило А. П. Чехову решить труднейшую художественную задачу — создать такую картину мира, которая не содержит открытых

авторских оценок, но отражает обостренно-тонкое ощущение писателем жизненной нескладицы и убежденность в существовании мировой гармонии.

\* \* \*

Таким образом, эстетически значимые слова — ключевые слова — словообразы — идеослова в идиостиле А. П. Чехова образуют динамическую и разветвленную систему. Для *читателя* они служат вектором текстового и подтекстового развития *авторской* идеомысли, играя важнейшую роль в формировании всех выделяемых нами видов подтекста.

Эстетическое функционирование компонентов лексической структуры текста способствует наращению его смыслового потенциала, восприятию как мобильной и открытой в смысловую бесконечность системы.

Поле экспликации подтекстовых смыслов, продуцируемых лексической структурой текста, являются как его синтагматическая плоскость (сильные позиции текста — заглавие, начало и финал, фрагменты текста, в которых реализованы основные сюжетные составляющие), так и полифоническое пространство (речевая структура).

Каждое прозаическое произведение А. П. Чехова обладает единственной в своем роде системой ключевых слов (ключей и соключей), словообразов и идеослов. Эти компоненты лексической структуры текста характеризуются своими особенностями эстетического функционирования. Ключевые слова выступают как уникальные, эстетически значимые *локальные и текстовые* компоненты, определяющие неповторимость и глубину эмоционально-смыслового звучания каждого произведения. Словообразы и идеослова способны преодолевать текстовые границы, фокусируя эмоционально-смысловой заряд идиостилевого масштаба.

Поистине неисчерпаемые эстетические возможности лексики используются А. П. Чеховым многообразно и разносторонне. Среди идиостилевых способов превращения слова в стимул формирования подтекстовых смыслов выступают: контекстуальное обнажение смысловой многоплановости слова, выдвижение в качестве ключе-

вого одного из значений многозначного слова, совмещение прямого и переносного значений, создание индивидуально-авторских значений, десемантизация, этимологизация, лексический повтор, языковые и индивидуально-авторские синонимы и антонимы, эмоционально-оценочная лексика и лексика одной или смежных тематических групп, композиционная расстановка слов и т. д.

Весь комплекс средств и способов реализации эстетических потенций слов, их включенность в экспликацию *рационального и иррационального* содержания, комбинирование в *локальном, текстовом* и интертекстуальном смысловом пространстве — важнейшие стимулы формирования феномена *чеховского* подтекста.

## Глава III

# Фоноритмическое пространство текста и подтекста А. П. Чехова

### § 1. Фоноритмика текста как путь к подтексту

Долгое время фонографический уровень художественного текста не входил в круг широко дискутируемых проблем лингвоэстетики и до сих пор редко рассматривается как полноправный компонент смысловой структуры текста, мощная смыслопорождающая система, поле формирования поверхностных и глубинных смыслов. В свое время, подвергая лингвостилистическому толкованию стихотворение А. С. Пушкина «Воспоминание», Л. В. Щерба предварил разговор о его фонографическом уровне замечанием, что этот раздел у него «выйдет самым бедным» [Щерба 2007<sup>1</sup>, с. 37], и указал причину — полную неразработанность относящихся сюда вопросов.

Проблемы звучащей речи, функционирования фонетических единиц в художественном тексте и их смыслопорождающего потенциала активно разрабатываются, но пока еще рано говорить о достаточной степени их изученности. Значимость фонетического уровня в реализации функций языка очевидна и рассматривается в качестве частного — лингвистического подхода к вопросу о звуковой среде обитания человека и социума. Сначала в музыковедении [Тараканов 2003], а затем и в других науках, включая лингвистику [Шляхова 2006], стало использоваться понятие *фоносфера*, которое создано по аналогии с понятиями *биосфера* (В. И. Вернадский) и *семиосфера* (Ю. М. Лотман). По С. С. Шляховой, фоносфера — это звуковой континуум, репрезентированный как на матери-

ально-пространственном, так и абстрактном уровнях, заполненный разнотипными биологическими (часто неосознаваемыми), техническими и культурно-семиотическими звуковыми системами [Там же, с. 14]. Фоносфера, возникая на уровне биосферы, через ноосферу становится частью семиосферы, образуя многочисленные звуковые коды, в том числе и языковой, областью экспликации которого является лингвофоносфера. Поскольку она представляет собой зону перехода от биосферы к семиосфере, в ней можно обнаружить биологические (естественные, природные) и социальные (антропо- и культуроориентированные) черты.

Такой подход позволяет разрешить давний спор между сторонниками и противниками существования в звуке речи значения, возникающего под влиянием самой звуковой природы, изначального, первичного по отношению к понятийному. В. Гумбольдт, отмечая значимость языкового звука, называл его отражением жизни и писал, что «сам по себе он способен выражать боль и радость, отвращение и желание; он отражает вместе с обозначаемым объектом вызванные им ощущения и во всех повторяющихся актах соединяет в себе мир человека, или, говоря иначе, свою самостоятельную деятельность» [Гумбольдт 1984, с. 76].

Фоносемантика уже давно интересует философов, лингвистов, психологов, искусствоведов, герменевтиков. Фонетическое значение в том или ином ракурсе изучают со времен античности. В России первое описание и классификация явлений звуковой семантики принадлежит монаху Ефимию, жившему в XII веке. М. В. Ломоносов обращал внимание на особенности психологического восприятия букв: «В российском языке, как кажется, частое повторение письма *a* способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины; учащение писем *e, и, ь, ю* — к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей; через *я* показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность, через *o, y, ы* — страшные и сильные вещи: гнев, зависть, боль и печаль» [Ломоносов 1952, с. 241].

О магическом воздействии звуков в их эстетической ипостаси высказывались многие художники слова — от А. С. Пушкина до М. И. Цветаевой, С. Я. Маршака и Р. И. Рождественского. Особое значение придавали звуковому ряду своих стихов поэты Серебряно-

го века — В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, А. А. Блок, А. Белый, В. Хлебников, В. Ф. Ходасевич и др. Так, А. А. Блок писал: «Поэт — сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых, — освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых, — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих, — внести эту гармонию во внешний мир» [Блок 1982, с. 414].

Творческий процесс овладения звуковой стороной стиха описал А. Белый: «Интонация, звук темы, рожденный тенденцией собирания материала и рождающий первый образ, зерно внешнего сюжета, — и есть для меня момент начала оформления в узком смысле; и этот звук предшествует, иногда задолго, работе моей за письменным столом. <...> В звуке будущая тема подана мне издали; она обзрима в моменте; я сразу вижу и ее начало и ее конец. <...> В звуке мне подана тема целого; и краски, и образы, и сюжет уже предрешены в звуке; в нем переживается не форма, не содержание, а формосодержание; из него первым содержанием вылупляется основной образ, как зерно» [Белый 1988, с. 13–14].

Сторонниками ОПОЯЗа были предприняты попытки осмыслить эстетическую значимость звуковой стороны художественного текста в противовес традиционному представлению о звуках как внешних «украшениях» поэтических образов. Л. П. Якубинский, разграничивая практический и поэтический языки, настаивал на том, что «звуки речи в стихотворном языке всплывают в светлое поле сознания и что внимание сосредоточено на них», и потому они обладают самостоятельной ценностью [Якубинский 1997, с. 138].

О. М. Брик в статье о звуковых повторах приводит многочисленные примеры повторяющихся согласных в стихотворениях А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, доказывая, что повторы — это явление не только конца строки, реализующее рифму, но гораздо более широкого — композиционного действия, проявляющееся в аллитерации и ассонансах на границах слов, строк, строф, играющее роль композиционного кольца [Брик 1997].

Б. В. Томашевский рассматривал фонику и ритм соответственно как качественную и количественную характеристику одного и того же явления — эвфонии, которая рассчитана на желаемый ритмико-мелодический эффект [Томашевский 2003, с. 82–98].

К особой роли звука в речи в разное время обращались В. Гумбольдт [Гумбольдт 1984], Ф. де Соссюр [Соссюр 1977], Ж. Вандриес [Воронин 1990], В. Вундт [Там же], Р. Якобсон [Якобсон 1985], К. Ф. Тарановский [Тарановский 2000], П. А. Флоренский [Флоренский 1990], Ю. М. Лотман [Лотман 1964 и др.].

Изучение звукового символизма художественной речи послужило толчком к развитию фоносемантики. В 1929 г. американский ученый Э. Сепир опубликовал работу, посвященную проблеме семантических ассоциаций, возникающих при произнесении отдельных звуков [Sapir 1929]. Указав на то, что комбинации гласных и согласных способны вызывать бесконечное количество вариантов произвольных ассоциаций, Э. Сепир доказал, что при восприятии отдельных звуков «экспрессивные типы символизма обнаруживаются достаточно отчетливо и что для объяснения этих явлений нет нужды привлекать влияние специфических функционально-лингвистических факторов» [Сепир 1993, с. 335], а само «соотношение содержательных и структурных элементов языка символично в смысле простого обозначения одних единиц через другие» [Там же, с. 323]. В 1933 г. С. Ньюман повторил его опыты и расширил выводы [Newman 1933], которые тут же вызвали научную дискуссию [Bently 1933].

По результатам эксперимента Э. Сепира, за звуком [i] в сознании человека закрепляется стойкое представление о чем-то маленьком, тогда как за звуком [a] — о чем-то большом. По мнению исследователя, причина скрытого звукового символизма — акустическая (кинестическая): при произнесении [i] большинство людей бессознательно чувствует, что язык оттянут к небу и продвинут вперед, поэтому струя воздуха проходит через узкую щель. Тогда как при произнесении [a] язык лежит низко и оттянут назад, поэтому струя воздуха проходит через широкий растрвор рта.

С. Ньюман, повторив эксперимент Э. Сепира, исследовал восприятие звуков еще через одну пару противоположных характеристик: «светлый — темный», и также объяснил устойчивость ассоциаций кинестическими причинами — последовательностью положений языка при артикуляции и участием голоса (при восприятии согласных). Специально подбирая слова для проведения эксперимента, С. Ньюман брал те из них, в которых «маленькие»

и «большие» звуки встречались с одинаковой частотностью в словах, обозначающих как нечто большое, так и маленькое.

К аналогичным выводам пришел и Р. Якобсон: «При исследовании восприятия фонем у лиц, обладающих высокой синэстетической чувствительностью, две фонемы, противопоставленные друг другу как низкая и высокая, <...> легко воспринимаются как темная и светлая» [Якобсон 1962, с. 192]. «Низкие согласные и гласные, — пишет Р. Якобсон, — образуются в большей по объему и менее расчлененной ротовой полости, тогда как высокие образуются в меньшей по объему и более расчлененной полости. Поэтому признаком “низкий” характеризуются лабиальные согласные в противоположность дентальным, а также велярные в противоположность палатальным, и аналогично гласные заднего ряда, которые образуются при оттягивании языка назад, в противоположность гласным переднего ряда, которые характеризуются продвижением языка вперед» [Там же, с. 195]. К близким выводам пришли Г. Н. Иванова-Лукьянова [Иванова-Лукьянова 1966], Е. В. Орлова [Орлова<sup>1</sup> 1966], М. В. Панов [Панов 1966] и другие исследователи.

В последние десятилетия в нашей стране проблемой фонетического значения занимались Г. Н. Иванова-Лукьянова [Иванова-Лукьянова 1966, 2009], А. С. Штерн [Штерн 1967, 1969], А. П. Журавлёв [Журавлёв 1974, 1991, 2004], С. В. Воронин [Воронин 1982, 1990], Л. Н. Санжаров [Санжаров 1996, 2002], В. В. Левицкий [Левицкий 1998, 2009] и их ученики.

Наибольшую известность получили работы А. П. Журавлёва. В своих исследованиях он доказал факт существования фонетического значения, описал его структуру и функционирование: «Фонетическое значение изначально и универсально в той мере, в какой оно определяется акустическими и артикуляционными признаками звуков речи, и вторично, специфично для каждого языка в той мере, в какой на него влияют особенности речевого строя и специфические закономерности развития фонетики и семантики в разных языках» [Журавлёв 1974, с. 88].

А. П. Журавлёв, параллельно с зарубежными исследователями, установил, что каждый звук обладает собственным фонетическим значением и определенной, зависящей от этого значения коннотативной окраской. Эта окраска может соответствовать лексическому значению слова или контрастировать с ним.

Позже было установлено, что между звуком и смыслом существует некоторая связь. Для изучения подтекста это имеет принципиальное значение, поскольку является косвенным доказательством того, что подтекстом обладает любой текст. В. В. Левицкий так охарактеризовал обнаруженные закономерности: «Звукосимволические законы являются статистическими универсалиями. Они справедливы для большинства языков, но не обязательны для любого языка» [Левицкий 1998, с. 68]. И действительно, многочисленные исследования, проведенные в разных странах на материале более 150 разноструктурных языков, установили, что звукосмысловые корреляции достаточно регулярны, причем значение слова распадается на компоненты, носящие как произвольный, так и непроизвольный характер. Это дало возможность выделить три типа продуцирования фонетического значения: бессознательный (универсальный), подсознательный (национальный) и интенциональный (индивидуальный). Звукосимволизм как универсальное явление на основе результатов исследований в немецком, французском, шведском, литовском, венгерском, японском, китайском, индонезийском, различных африканских языках представлен в работе Л. П. Прокофьевой [Прокофьева 2007].

Сегодня проблематика этой области лингвистического знания существенно расширилась, что создает прочную теоретическую базу для исследования подтекста, его видов, средств и способов формирования. Изучаются фоносемантические аспекты речевой деятельности [Павловская 2004], звуко-эмоциональные соответствия [Титов 2000], звуко-цветовые ассоциации [Шуришина 2002; Прокофьева 2007], фоносемантические поля и когнитивные проблемы фоносемантики [Михалёв 1995], характер функционирования сегментных и суперсегментных фонетических единиц в текстах разных функциональных стилей [Сомова 1991; Степанова<sup>2</sup> 1998; Черепанова 2002, 2007<sup>1</sup>, 2007<sup>2</sup> и др.], проявления звукового символизма в лингвистическом и психологическом планах [Белянин 2006]. Создаются прикладные компьютерные программы анализа фоносемантической структуры текста [Прокофьева 2007], изучается компьютерный «звукоцвет» [Журавлёв 2004] и т. д.

Столь существенное расширение проблематики, связанной с фонетическим значением, диктует необходимость разграничения

двух аспектов его изучения — ассоциативного и метафорического, тем более что они уже давно сложились и различаются рядом параметров.

Ассоциативный подход к фонетическому значению предполагает его изначальность (первичность), обязательность для всех звуков и денотативный характер. Этот подход рассматривает ассоциации звуков с конкретными характеристиками реальности (размером, весом, температурой и др.), использует большое количество семантических параметров для определения фонетического значения (у Ч. Оскуда их 76, у А. П. Журавлёва — 25), шкалирует степень проявления фонетического значения, изучает ассоциации обычных людей, не наделенных особым, творческим видением мира, предлагает различные методики математической и статистической обработки результатов. Одну из таких методик, например, предложила А. С. Штерн. В ее основе лежат подсчеты степени частотности звуков в стихе относительно их «нормальных» речевых частот [Штерн 1969]. В. В. Левицкий считает, что на символику звука определяющее влияние оказывает не его собственная частотность, а частотность морфемы, содержащей данный звук [Левицкий 1971 с. 35–36].

В рамках метафорического подхода фонетическое значение рассматривают как производное (вторичное), коннотативное. Оно наслаивается на денотативное значение и присуще ограниченному кругу звуков. Оно практически не поддается изучению с помощью точных методов, хотя может подвергаться дискретному описанию. Так, при анализе взаимного тяготения звучания и лексического значения в художественных текстах разных авторов (А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, А. А. Блока, В. В. Маяковского, С. А. Есенина и др.) А. П. Журавлёв отмечает, что предложенная им процедура анализа для стиховедческих целей «слишком груба» [Журавлёв 1974, с. 113], констатирует отсутствие строгих доказательств связи между звучанием поэтического текста и его эмоционально-содержательной стороной и ссылается на А. М. Пешковского, который говорил о царящем пока еще безудержном субъективизме в исследовании этих связей [Там же, с. 98]. Современная антропоцентрическая научная парадигма не предложила универсального метода лингвоэстетического толкования художественного текста, но признала право исследователя на свой, субъективный подход, который является неизбежным этапом процесса познания.



Звукосимволическим видением мира обладают не все люди, а только в большей или меньшей степени творчески одаренные. Эмоционально-смысловые ассоциации, возникающие между звуком и явлением, подсознательны, могут носить как постоянный, так и ситуационный характер. Некоторые творчески мыслящие люди рефлексируют над ними: А. Белый [Белый 2002], В. В. Кандинский [Кандинский<sup>2</sup> 2011], В. В. Набоков [Набоков 2006] и др., для других эти ассоциации сродни божественному озарению, полету вдохновения, не поддающегося аналитическому осмыслению.

Различия в природе фонетического значения носят черты и объективного, и субъективного. Это сказывается и на особенностях формируемого фонографическими средствами подтекста, который сочетает в себе объективное и субъективное, универсальное и индивидуальное. Поскольку художественный текст среди всех лингвистических текстов является наиболее сложной системой знаков, фонетическое значение языковых единиц в его рамках носит более содержательно емкий и ассоциативно богатый характер. С другой стороны, фонетическое значение отражает языковую личность и автора, и читателя, репрезентирует их мировоззренческие, философские, морально-этические, культурологические и иные установки. Это сочетание объективного и субъективного в фонетическом значении наделяет последнее смыслопорождающими свойствами и превращает фонетические средства в стимулы формирования подтекстовых смыслов.

Но написанное приобретает смысл, в том числе и подтекстовый, только тогда, когда хотя бы мысленно озвучивается. Это доказывает наличие фонографической связи, которая носит двунаправленный характер. С одной стороны, звуковой облик языковых единиц даже при чтении «про себя» воспринимается через их внутреннюю артикуляцию. По точному наблюдению Е. Ф. Кирова, «связь звука и буквы возможна только через ступень графемно-фонемных ассоциаций, что доказывается микродвижениями органов речи при медленном чтении» [Киров].

С другой стороны, часто оказывается важным буквенный материал, особенно при чтении художественных текстов. Например, известно, что поэты нередко строят ассонансы и аллитерации с учетом зрительного восприятия текста. И если не брать его во внимание, то эстетический эффект значительно ослабевает.

Это значит, что фоническая содержательность способна актуализироваться при восприятии как устного, так и письменного текста. Поэтому вполне убедительной представляется точка зрения П. П. Соколова и А. П. Журавлёва, выделяющих в качестве носителя фонетического значения звукобукву.

Чтобы совместить признаки фонемы, звука, буквы и графемы, используют понятие «графон» [Прокофьева 2007]. Хотя этот термин признается не всеми лингвистами, поскольку омонимичен ранее введенному понятию, которое обозначает стилистический прием умышленного искажения орфографической нормы, искажающей индивидуальные или диалектные нарушения фонетической нормы [Кухаренко 1986].

Восприятие поверхностных и глубинных смыслов текста представляет собой сложное нейropsychологическое явление и служит основой для широко развернувшейся дискуссии о том, оказывает ли воздействие графический образ букв на восприятие читаемого текста. Иными словами, обладает ли звуковой символикой письменная форма речи, или это свойство текста, произносимого вслух, на восприятие которого накладываются тембровые, интонационные, частотные характеристики голоса говорящего. На этот счет высказываются разные мнения: Р. О. Якобсон [Якобсон 1962], Л. Н. Санжаров [Санжаров 1996, 2002].

Некоторые исследователи считают, что фонетическое значение имеет только звук. По мнению С. В. Воронина и В. В. Левицкого, им обладает фонема. Аналогичной точки зрения придерживался Э. Сепир, совмещавший в своих исследованиях сравнительно-исторический и психолингвистический методы: «Многолетний опыт записи и анализа бесписьменных индейских и африканских языков привел меня к убеждению, что неискушенный носитель языка слышит не фонетические элементы, а фонемы» [Сепир 1993, с. 300].

Эстетически значимая звуковая символика понимается нами широко — как проявление смыслопорождающего потенциала звукобуквенного и ритмомелодического уровней художественного текста. Рассматривая звукосимволическое значение в синтактике, мы акцентируем внимание на семантизации фонографических единиц в разных видах контекстов, оставляя без пристального внима-

ния звуко-символические потенции изолированных фонографических единиц. На звукобуквенном уровне художественного текста в проекции на подтекст нас прежде всего интересуют *звукоподражание* и *звуковые повторы*, на ритмомелодическом уровне — *ритм* и *мелодика*, с которыми коррелируют графико-орфографическое и пунктуационное оформление письменного текста.

Звукоподражание представляет собой имитацию звуков окружающей действительности. Особенность звукоподражаний связана с тем, что они обладают прямым сходством со звуками внешнего мира, поэтому выступают в качестве иконических знаков. Для них характерна нестандартность звукового облика (стечение согласных, аллитерации и ассонансы, большое количество согласных при одном слогаобразующем гласном и т. д.).

Рассмотрение звукоподражаний с точки зрения семантики, грамматики и этимологии имеет свою историю. Их изучали П. А. Флоренский, А. Е. Крученых, В. Хлебников, А. В. Туфанов, В. В. Бабайцева и др. А. А. Реформатский считал звукоподражания объектом «неканонической фонетики» [Реформатский 1966], С. С. Шляхова относит их к фоносемантическим маргиналиям [Шляхова 2006], которые легли в основу изданного ею словаря «Дребезги языка: Словарь русских фоносемантических аномалий», включающего более 1500 словарных статей [Шляхова 2004].

Среди звукоподражаний различаем акустические (*бах, кап-кап, динь-динь*), артикуляционные (*апчхи, ха-ха, тпру*), говорения (*тары-бары, ля-ля-ля*), слова призыва или отгона животных (*цып-цып, кыш, брысь*), подражания голосам животных (*мяу, гав, кря-кря*) и т. д. С точки зрения своей семантики они интересны тем, что имеют архаическую коммуникативную природу, апеллируют к простейшим психофизиологическим процессам, их фоносфера лежит на границе биологической и семиотической сфер.

Художники слова используют звукоподражания в качестве средства формирования особой метафоричности, основанной на архетипичности. Это ведет к подтекстовой ассоциативно-смысловой многозначности, основанной на таком способе создания пространственно-временных координат изображаемого, который разрушает границу между историей и нарративом, повествователем и непосредственным свидетелем описываемых событий. Восприни-

мающий текст погружается в художественную действительность, ощущает себя в текстовых границах «здесь-и-сейчас».

Звуковые повторы, в отличие от звукоподражания, не просто изображают звук, а передают впечатление от звука и звучащего предмета, основанное на его эмоциональном восприятии. Они рисуют ассоциативно-акустическую картину, разворачивающуюся в широком лингвистическом контексте, создают звуковую оболочку тропов и стилистических фигур, становятся звуковой опорой для меняющихся в пространстве художественного целого мелодики и ритма.

Звуковой рисунок художественного текста складывается из разных видов повтора, отличающихся по количеству повторяющихся звуков (одиночные и комплексные), по их составу (ассонансные, консонантные и смешанные), по месту звукового комплекса в слове (анафорические, медиальные, эпифорические и смешанные), по степени точности (эквивфонические, или полные, и метафонические, или допускающие варьирование) и т. д.

Те или иные виды повтора неоднократно становились объектом изучения исследователей в разной терминологической репрезентации, в зависимости от того фонетико-стилистического явления или стилистического приема, основой которого они являлись: паронимическая аттракция [Григорьев 1975, 1977, 1979; Зубова 1989, 1999, 2006; Кожевникова 1990], звуковой жест [Лотман 1979], звукопись [Соловьёва<sup>2</sup> 1999], звуковая метафора [Вундт 2001; Сомова 2002; Тынянов 2007], фоносиллабема [Векшин 2006] и т. д. Звуковая «инструментовка» текста, продуцирующая подтекст, реализуется в полифоническом ассонансе, диссонансной рифмовке, консонантной насыщенности, метатезе, слоговом и просодическом параллелизме, горизонтальных рифмах и т. д. Все эти приемы прямо или косвенно влияют на композицию и образную структуру художественного текста, палитру его *иррациональных* смыслов.

Звуковые рисунки сменяют друг друга, накладываются один на другой, формируя сложную оркестровку отдельных фрагментов текста — основы *локального* подтекста, но могут пунктирно протягивать звуковую разметку от начала к концу произведения, образуя фонические переключки. Чередование их высокой и низкой плотности в разных отрезках текста, смена и переплетение семантизирую-

щихся ассоциаций эмоционального и содержательного характера образуют фоническую композицию, воплощающую *иррациональный* и *рациональный* виды подтекста, реализующие и динамическую изменчивость, и зыбкую устойчивость эстетически значимых ощущений, состояний, эмоций, размышлений, отражающих процессуальность и диалектику восприятия мира.

Сильным эмоциональным или содержательным аккордом может быть фоника начала и финала текста, кульминации, основных сюжетных составляющих. Эмоции, вызванные звуковой тканью текста, представляют собой первую ступень его эмоционально-смыслового восприятия, вызывая у воспринимающего сложную, неоднозначную психологическую реакцию. Один из способов создания подтекста *текстового* уровня — сквозные фонообразы или образы, пунктирно прошивающие текст, но связанные произвольными ассоциативными нитями. Фонообразы вступают в тесные ассоциативно-смысловые отношения с ритмомелодическим, лексико-семантическим, грамматическим уровнями текста, продуцируя высокую плотность языковых векторов для создания подтекстовых смыслов.

В роли знаков, репрезентирующих такие виды звуковых повторов, могут выступать ключевые слова, которые «растворяются» в тексте через звуковой анаграмматический повтор. Он представляет собой фонетическую нить, «сшивающую» композиционно значимые фрагменты и выступающую в качестве ассоциата ключевого слова. Роль ключевого слова обычно играют лексически репрезентированные универсальные категории художественного текста — время, пространство, состояние, событие, человек (чаще всего — имя персонажа), а само ключевое слово предстает в качестве не только лексически или композиционно, но и фонетически значимого.

Непременное стремление исследователей перевести иррациональное на язык рационального разрушает поэтику невербализованного смысла. Так, сетуя на игнорирование исследователями иррационального начала поэзии О. Мандельштама, И. Гурвич пишет, что, внедряя «непонятное», автор одновременно как бы протягивает сквозь текст путеводную нить. <...> Функцию стержня выполняет иногда <...> словесный, словесно-звуковой повтор, иногда внутри-текстовые переключки <...>. Иррациональные частицы, элементы

стихостроения призваны поддержать читательский интерес косвенно, посредством интуитивно угадываемых сближений, сходжений. Чтение ориентировано на механизмы как сознательного, так и подсознательного восприятия» [Гурвич 2001, с. 36–37].

Многоаспектно исследуя звуковые повторы в стихотворной речи, филологи долгое время отказывали прозе в такой форме звуковой организации. «Повторы, — пишет А. Квятковский, — стилистические признаки, присущие поэзии и этим отличающие ее от прозы как противостоящей стилиевой категории» [Квятковский 1966, с. 216]. «Поэтическая речь — речь-построение. Проза же — речь обычная; экономная, легкая, правильная» [Шкловский 1983, с. 22]. «Само движение слов в стихе, их взаимодействие и сопоставление в условиях ритма и рифм, отчетливое выявление звуковой стороны речи, даваемое стихотворной формой, взаимоотношения ритмического и синтаксического строения и т. п. — все это таит в себе неисчерпаемые смысловые возможности, которых проза, в сущности, лишена» [Литературный энциклопедический словарь 1987, с. 293].

Звуковые повторы, не столь очевидные в прозаической ткани текста, практически не изучены, хотя являются важным средством смыслопорождения на фонетическом уровне. Использование разных видов звуковых повторов, их комбинирование, композиционная расстановка, формы взаимодействия с другими стилистическими приемами носят идиостилевый характер. Отсутствие в прозе метра и рифмы накладывает отпечаток на функционирование звуковых повторов, давая им большую по сравнению со стихотворной речью свободу текстовой реализации и продуцируя большее количество подтекстово-ассоциативных связей между ними.

Эстетика звукового уровня текста «транслируется» в область организации смысла в том числе и посредством синтаксиса, через стилистические фигуры параллелизма, анафоры, эпифоры, через смежность слов в синтагмах и фразах, через длину синтаксических структур и т. д. Сама же звуковая пластика слова — это не носитель смысла, а только механизм его поиска [Шаламов 1976; Векшин 1997], который всегда носит лишь предположительный, искомый характер. Об этом писал еще Л. С. Выготский, когда касался вопросов взаимоотношения языка и мышления: «Мысль совершается в слове» [Выготский 1982, с. 307]. Она всегда результат встречного

движения — внутренней, сокровенной речи к звуку и звука к «не-сказанному», всегда искомому смыслу.

Звуковые повторы — один из приемов создания неповторимого ритма прозаического текста. Н. В. Черемисина называет их, наряду с метризацией и рифмой стихотворной речи, «факультативными» средствами ритмизации, способными создавать лишь «микроритмы» — эстетические смысло- и текстопорождающие явления локального действия. Поле смыслопорождения противопоставленных им «макроритмов» — сюжетно-композиционное пространство всего текста [Черемисина 1971, 1981].

Ритм стиха и ритм прозы — качественно разные явления. Ритм стиха — это регулярное членение речи на отдельные отрезки (строки), которые приравниваются друг к другу. Поэтому стихотворная речь подвергается двойному членению: синтаксическому (на предложения, словосочетания, синтаксемы) и собственно ритмическому (на строфы, стихи, полустихия). Благодаря рифме стихотворная речь скрепляется и «вертикальными» связями. Эти вертикально-горизонтальные «координаты» формируют не только композиционную стройность стиха, но и особую смысловую плотность, широту и богатство подтекстовых ассоциативных связей. В этот процесс вовлекаются все речевые элементы (лексико-семантические, акцентно-силлабические, грамматические, стилистические), а также графические, орфографические и пунктуационные средства.

Ритм прозы рождается в совершенно иной речевой системе, лишенной метра и рифмы и разворачивающейся по законам обычного синтаксического членения. Поэтому мысль А. М. Пешковского о возможности обнаружения здесь ритмических единиц долгое время не находила поддержки. Л. И. Тимофеев, например, считал, что «своего ритма у прозы нет и, <...> когда он ей нужен, она вынуждена занимать его у стиха» [Тимофеев 1928, с. 30].

С 20-х гг. XX в. ритм стихотворной речи исследовался достаточно подробно, тогда как ритм прозы пока остается во многом не изученным. Именно в это время стали складываться два основных подхода к этому явлению. Один из них ставит целью обнаружение в прозе элементов стихотворного ритма (в том числе так называемых «случайных метров», или пограничных форм (таких, как прозиметр — чередование стихотворных и прозаических фрагментов)

[см., напр.: Орлицкий 1991]. При таком подходе «ритм прозы рассматривается не как особый самостоятельный принцип организации речи, а как иной по отношению к стиху и интересный настолько, насколько он включает элементы стиха» [Фоменко 2006, с. 22].

Сторонниками теории стопочленения прозы и обнаружения в ней метра были многие представители формальной школы. На это обратил внимание еще Б. В. Томашевский, анализируя статьи своих коллег [Томашевский 2008].

Другой подход рассматривает ритм прозы как самостоятельное и самоценное явление, принципиально отличающееся от стихотворного ритма, и потому ставит вопрос о единице ритма. Его решение вызывает определенные затруднения, поскольку в прозе нет строгой мерности, как в стихе. М. М. Гиршман предлагает единицей прозаического ритма считать синтагму, выделенную Л. В. Щербой в качестве фонетической единицы членения речевого потока. Синтагма, как писал Л. В. Щерба, — это «фонетическое единство, выражающее единое смысловое целое в процессе речи-мысли» [Щерба 1948, с. 85]. Эту идею в свое время развивал и В. В. Виноградов, акцентируя внимание на связь синтаксиса и интонации [Виноградов 1950].

По подсчетам М. М. Гиршмана, в художественной прозе преобладают синтагмы объемом в 5–10 слогов (преимущественно 7–8-сложные). Эти синтагмы он называет регулярными. Кроме них М. М. Гиршман выделяет малые (до 5 слогов) и большие синтагмы (более 10 слогов). Преобладание регулярных синтагм придает прозаическому тексту ритмическую устойчивость. Варьирование и чередование регулярных, малых и больших синтагм превращает текст в динамическую систему [Гиршман 1982]. Но если при этом учесть, что язык не имеет фиксированных синтагм и границы между ними подвижны, определяются воспринимающим текст самостоятельно, то это придает прозаическому ритму по сравнению со стихотворным гораздо более прихотливый и сложный характер, а следовательно, потенциально допускает большие возможности для семантизации ритма и возникновения разнообразных подтекстовых смыслов.

Стремление передать в ритме текста мысль и чувство приводит к определенным ритмико-композиционным решениям. Средняя длина предложения варьируется в зависимости от того, в какой час-

ти текста находится и какую композиционную задачу опосредованно решает. Более короткие предложения (соответственно, с более частотным ритмом) наблюдаются в начале текста, в завязке и кульминации. Этот факт свидетельствует о значимости ритмических фигур для формирования разных смысловых векторов. Смыслорождающей энергией обладает как высокая, так и низкая степень ритмичности. Высокая степень ритмичности придает тексту разные эмоционально-смысловые оттенки — от лирического до торжественно-ликующего. Низкая степень ритмичности, особо ярко проявляющая себя через контраст с четко ритмизированными отрезками текста, может интерпретироваться как знак, эксплицирующий негативную эмоциональную напряженность, внутренний разлад героя, повествователя или автора, как свидетельство дисгармонии изображаемой реальности.

Продуктивно сочетать количественные и качественные подходы к изучению ритма художественного текста, отражающие закономерности «той локальной сферы из необъятного моря жизненных фактов и коллизий, которую автор впускает» [Душина 1998, с. 32]. Каждое произведение обладает собственным уникальным ритмом, наделенным смыслорождающими и архитектурными функциями. И в стихах, и в прозе ритм — это своего рода сверхсмысл, который возникает в контексте художественного целого. Но если ритм стиха имеет разнообразные формы проявления, то для ритма прозы действуют иные эстетические законы: чем меньше внешних ритмических проявлений, тем глубиннее ее внутренний ритм, поскольку в этом случае он обращен к подсознанию и включен в систему средств формирования *иррационального, локального и текстового* видов подтекста.

Для понимания ритма как экспликатора подтекста важное значение имеют научные изыскания литературоведов. В качестве общеэстетической категории рассматривает ритм А. В. Чичерин, высказавший предположение, что решающее значение для ритма прозы имеет «не фонетический, а семантический строй поэтической речи. Расположенность ударных и неударных слогов выполняет свою служебную роль, но сущность ритма не определяет» [Чичерин 1980, с. 205]. Мысль исследователя о служебном характере ритма несправедлива: фонетико-синтаксический уровень текста является

базой для непосредственного, неосознаваемого восприятия художественного текста и подтекста, суггестивной природы последнего, обращенной к подсознанию читателя. Но размышления об образной структуре произведения и его композиционно-ритмической организации как о формах экспликации глубинных смыслов актуальны, а выделение в ритмической структуре текста особого уровня — ритма сюжета — перспективно [Силантьев 1988]. Последний, как нам представляется, также играет важную смыслообразующую роль в контексте художественного целого.

Для изучения феномена подтекста безусловной ценностью обладают и размышления исследователей о взаимообусловленности в художественном тексте ритма, пространства и времени (см., например, работы Б. С. Мейлаха и Н. М. Фортунатова) [Мейлах 1974; Фортунатов 1974<sup>2</sup>].

Н. М. Фортунатов обнаружил глубинное ритмомелодическое родство между смысловой структурой художественного текста и музыкальным произведением [Фортунатов 1975]. Его книга может быть включена в ряд исследований, в которых доказано, что, разрушая границы узкоспециальных подходов к явлениям искусства, расширяя содержание эстетических категорий, современная наука открывает новые грани образного бытия мысли вне зависимости от вида искусства. Интонация при этом трактуется как «коммуникативное средство, придающее любой мысли образный оттенок» [Радионова].

Практически не разработана теория взаимообусловленности ритма и подтекстового потенциала жанра прозаического текста, хотя некоторые аспекты этого вопроса попадали в поле зрения исследователей [Левина 1971; Мухелишвили 1993; Польшикова 2002; Болтаева 2003; Горелова 2004] и послужили объектом ценных наблюдений, важных для изучения сюжетного ритма как средства экспликации подтекста.

Филологическая наука вплотную подошла к разработке проблемы ритма как идиостилевой черты художника слова, отражающей особенности его творческого мышления, интенцию вербализовать или подтекстово представить мысль и чувство. Тонкие и интересные замечания содержатся в работах, посвященных творчеству Н. В. Гоголя [Сергеева<sup>2</sup> 2007], И. С. Тургенева [Арустамова 1998],

В. Г. Короленко [Семьян 2004], Ф. М. Достоевского [Хажиева 2009], И. А. Бунина [Лозюк 2009], О. Э. Манделъштама [Заславский<sup>2</sup> 2000], А. М. Ремизова [Целовальникова 2005] и др. Одно из направлений дальнейших исследований ритмомелодики художественного текста лежит в области ее осмысления как одного из экспликаторов подтекстовых смыслов.

Экспликации разных видов подтекста через уровень бессознательного способствует и интонационный рисунок целого текста, отдельных фраз и синтагм.

Е. А. Брызгунова определяет интонацию как такое звуковое средство языка, с помощью которого говорящий и слушающий выделяют синтагмы в потоке речи, и называет ее основные составляющие — тон, тембр, интенсивность и длительность звучания [Брызгунова 1963; Русская грамматика 1980]. Е. А. Брызгунова характеризует интонацию как способ выделения в речевом потоке смысловых частей и средство передачи эмоционального содержания, «например, гнева, радости, страха» [Русская грамматика 1980, т. 1, с. 97], и рассматривает ритмомелодический контур синтагм, на которые членится фраза, как фонетико-синтаксическое явление. Ценным является замечание Е. А. Брызгуновой, переосмыслившей идею А. М. Пешковского о взаимообусловленности интонационного и грамматического уровней текста: «Чем больше роль лексико-синтаксических средств, тем меньше роль интонации» [Белошапкива 1989, с. 792].

В изучении смыслопорождающих потенциалов мелодики речи Н. В. Черемисина предлагает другой, более широкий подход, учитывающий не только движение тона, но и силлабический характер входящих в синтагму фонетических слов. Этот подход вполне приемлем для исследования ритма художественной прозы. Она выделяет в речевом потоке ритмические фигуры, которые сигнализируют о заданной автором фразировке текста и организуют процесс ритмизации как смыслообразующий. Среди ритмических фигур три являются основными: во-первых, акцентная равномерность (АР), возникающая при последовательном расположении фонетических слов, имеющих ударение на одном и том же слоге; во-вторых, нарастающий акцентный ряд (НАР) с расположением ударений в соседних фонетических словах от начала к концу слов; в-третьих,

убывающий акцентный ряд (УАР) — с обратным расположением ударных слогов.

Авторские предпочтения в выборе ритмических фигур и способов их комбинации свидетельствуют об особенностях идиостиля художника слова. Свою смыслопорождающую роль здесь играют урегулирование величины смежных синтагм по количеству слогов, порядок слов, число заударных слогов во всех фонетических словах и особенно в последнем — наделенном синтагменным ударением, использование синтаксического или лексико-синтаксического параллелизма и т. д.

Нам близка мысль Н. В. Черемисиной о том, что звуковая и гармоническая организованность художественного текста относится к числу «мало исследованных компонентов эстетической формы, объективный анализ которых может содействовать более глубокому проникновению в смысл художественного образа и даже обнаружению и интерпретации подтекста» [Черемисина 1981, с. 5].

Действительно, ритм дает возможность ощутить «пульс» текста, динамику его синтагматического развертывания, процессуальность рождения поверхностных и глубинных смыслов. Ритм — «мостик» между фонетическим, лексико-семантическим и грамматическим уровнями текста. Он рождается из соотношения ударных и безударных слогов, тема-рематического членения высказывания, степени сложности предложений, порядка слов и т. д., формирующих единое, внутренне сгармонизированное эмоционально-смысловое пространство текста. На этом акцентировал внимание В. М. Жирмунский, считая, что «основу ритмической организации прозы образуют не звуковые повторы, а различные формы грамматического и синтаксического параллелизма, более свободного и более связанного, поддержанного словесными повторениями» [Жирмунский 1966, с. 110].

«Ритм передает «музыку слов», передает душевное состояние персонажа (и писателя), связан со смыслом», — справедливо считает Н. В. Черемисина [Черемисина 1981, с. 27], развивая мысль Р. О. Jakobson об эмоциональном содержании слова, обусловленном мелодикой речи, речевыми интонационными модуляциями, интенсивностью и темпом речи, оттенками в артикуляции отдельных звуков и их сочетаний [Jakobson 1985, 1987].

В последнее время при анализе ритма прозы и его смыслопорождающих потенций все более существенную роль играет статистический подход. Его использование дало Г. Н. Ивановой-Лукьяновой возможность более глубоко и многоаспектно по сравнению с другими авторскими методиками объяснить специфику прозаического ритма. Она предлагает исследовать ритмическую структуру прозы на основе анализа трех ее характеристик.

Первая — упорядоченность междуударных интервалов, выдержанность их в небольшом диапазоне отклонений, который «лишает текст перебоев и придает ему относительно спокойное и плавное звучание, воспринимаемое как ритмичность. Чем меньше величина отклонения количества слогов от среднего междуударного интервала (среднее квадратическое отклонение), тем выше ритмическая стройность текста» [Иванова-Лукьянова 2002, с. 152].

Вторая ритмическая характеристика — величина фраз. Текст воспринимается как ритмичный, если контактно расположенные синтагмы существенно не отличаются количеством входящих в них фонетических слов. Воспринимаемый порог контрастности — два фонетических слова. Это значит, что если смежные синтагмы отличаются более чем на два фонетических слова, то текст воспринимается как недостаточно ритмичный или даже (при наличии существенной разницы в величине синтагм) аритмичный.

Третья ритмическая характеристика — интонационная. В ритмико-мелодической структуре стиха основным выразительным средством является ритм, в прозе — богатство и уравновешенный чередованием восходящей и нисходящей интонации мелодический контур. «Интонация художественной прозы, — замечает Г. Н. Иванова-Лукьянова, — именно потому и кажется нам наиболее богатой и гибкой, что в ней чаще, чем в деловой, научной или публицистической речи, разнообразятся интонационные типы фраз» [Там же, с. 160]. Большая, чем в других типах текстов, гармоническая уравновешенность восходящих и нисходящих мелодических контуров в художественной прозе объясняется большей частотностью использования сочинительных конструкций, которые сопровождаются нисходящей интонацией.

Апробируя свою методику на текстах разных художников слова, Г. Н. Иванова-Лукьянова пришла к выводу о высокой степени

ритмичности прозы А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. И. Достоевского, И. С. Тургенева, М. М. Пришвина, организуемой, однако, разной комбинацией ритмических средств и поэтому обладающей неповторимым ритмомелодическим рисунком. Этот рисунок, эксплицирующий *иррациональный* и *рациональный* виды подтекста, представляет собой мощное идиостилевое средство.

Открытым пока остается вопрос о смыслопорождающей роли пунктуации в художественном тексте как частном случае его графического оформления. Эстетические функции знаков препинания, способствующие формированию подтекстовых смыслов, находятся в самом начале своего изучения. Их общетеоретическому осмыслению посвящены исследования Н. Н. Ореховой [Орехова 1981, 1993, 1996], Н. Н. Барулиной [Барулина 1982], Н. С. Валгиной [Валгина 2003]. Раскрытие идиостилевых особенностей пунктуации М. Цветаевой, А. Ахматовой, А. Блока содержится в работах Н. С. Валгиной [Валгина 1978, 1979, 1980], Н. Г. Гольцовой [Гольцова 2001]. Эстетические функции пунктуации М. Цветаевой отражены в исследовании И. П. Сафроновой [Сафронова 2004], поэтов Серебряного века — в диссертационном исследовании Р. Н. Бутова [Бутов 2010] и др.

Постепенно складывается теория текстовой пунктуации, где последняя рассматривается как «иерархическая система единиц (пунктуационных позиций, пунктуационных фигур и пунктуационных сценариев), которая организует текст путем объединения, членения, выделения и развертывания языковых элементов, воплощая тем самым представление автора о мире в виде детализированной языковой картины» [Кольцова 2007, с. 10]. Пунктуация выступает одним из важнейших невербализованных средств формирования смысловой глубины текста, раскрытия палитры его подтекстовых смыслов.

Подводя итог сказанному, еще раз отметим, что фоноритмический уровень художественного текста — полноправный компонент его смысловой структуры. Осознанию современной наукой этого факта послужили многочисленные исследования фонетической семантики и звукового символизма в нашей стране и за рубежом.

Звуковой и ритмомелодический уровни текста потенциально связаны с его смыслом, участвуют в формировании всех видов подтекста и прежде всего иррационального. Они приобретают смыслопорождающие свойства через возникающие в сознании воспринимающего устный и письменный текст универсальные и индивидуальные ассоциации, продуцируемые на уровне бессознательного.

Формируемые благодаря фонографическим средствам смыслы не всегда осознаваемы и вербализуемы. При переводе их на язык рациональности потери эмоционально-содержательного характера неизбежны. Эти смыслы подвижны и вариативны, доступны людям творчески одаренным, обладающим высоким уровнем языковой и читательской компетенции, языковым чутьем, музыкальными способностями, развитым ассоциативным мышлением.

В опоре на эстетические потенции фонографического уровня художественного текста реализуется его образная система, раскрывается структурно-композиционная сущность, выстраивается идеосфера. Фоно- и ритмообразы через эмоциональную плоскость проецируются на содержательно-смысловой уровень подтекстовой структуры текста, формируя его эмоционально-смысловое пространство как неразрывное единство и способ реализации авторского видения мира.

Смыслопорождающими свойствами обладают звукоподражания, звуковые повторы, ритм и мелодика. Сложный фоноритмический рисунок текста в разной степени задействован в формировании разных видов подтекста — *иррационального и рационального, локального и текстового, авторского и читательского*.

## § 2. Фоноритмические средства формирования подтекста у А. П. Чехова

Проза А. П. Чехова с точки зрения звуко-символических способов создания подтекстовых смыслов представляет собой особый интерес. А. П. Чехов был предшественником литературы Серебряного века, где звуковая символика стала преобладающей формой художественного откровения. Именно А. П. Чехов дал поэтам и писателям начала XX века образцы одновременной ясности и глубины

художественного выражения. Внешняя бесстрастность авторского слова может иметь колоссальное суггестивное воздействие, особенно если сопровождается подтекстово реализуемым эмоциональным напряжением и смысловой многозначностью, которые и пробуждают в воспринимающем текст особое эстетическое волнение, сопереживание, отклик.

Фонографическая партитура прозы А. П. Чехова раскрывается в попеременном сгущении и разряжении фоно- и ритмообразов, в повторах, контрастах тем, мотивов, образов и ситуаций. Ритм чеховской фразы музыкален. Именно это всегда привлекало исследователей и заставляло искать причины легкости слога «самого неуловимого», по словам А. М. Туркова, писателя русской литературы XIX века.

Над звучанием фразы А. П. Чехов работал целенаправленно. Например, известно, что, заканчивая абзац или главу, он старательно подбирает слова и синтагмы по их звучанию и слоговой протяженности. Он тяготел и к союзно-симметричным ритмико-синтаксическим построениям, меняющим вокально-консонантное соотношение фразы в сторону увеличения количества гласных. Этой же цели служили и повторяющиеся союзы.

Отдельные наблюдения, раскрывающие секрет музыкальности чеховской фразы, были сделаны М. М. Гиршманом [Гиршман 1982], В. Шмидом [Шмид 1998], П. М. Бицилли [Бицилли 2000], Е. И. Лелис [Лелис 2011], и др. Н. М. Шанский обратил внимание на одну из частотных у А. П. Чехова ритмико-синтаксических фигур — использование трехкомпонентных однородных рядов с закрывающим сочинительным союзом *и*. Такая же трехчастность характерна и для сложных предложений, последняя предикативная часть которых присоединяется сочинительным союзом *и* [Шанский 1990].

Эта музыкальность — материальная основа *иррационального* подтекста. Стимулами его формирования выступают звукоподражание, звуковые повторы, ассонансное или аллитерационное оформление больших отрезков текста. Частотны у писателя смена звуковой аранжировки и ритмический контраст, чередование фрагментов с плавным и напряженным мелодическим рисунком, одновременное использование нескольких ритмомелодических средств с целью создания фонообразов, окрашивающих текст в лирический,



драматический, иронический и другие эмотивные тона. Звуковая картина может разворачиваться за счет подчеркнутой равномерности чередования ударных слогов или контраста между звучанием и семантикой фрагмента текста. Есть у А. П. Чехова и примеры откровенной какофонии как знака хаоса на фоне изображаемой гармонической картины и т. д.

Фонографические средства востребованы в поэтике А. П. Чехова прежде всего как материальная основа образа природы, ее стихийной красоты и завораживающего звучания. Философская тема взаимоотношений человека и мира, им истребляемого, по справедливому замечанию В. Б. Шкловского, у А. П. Чехова «уходит в подтекст», представляет важный компонент смысловой структуры текста. Она не всегда очевидна, часто подана фрагментарно, точными и редкими мазками. Средства ее фонографической экспликации были освоены писателем не сразу.

Во многих чеховских произведениях создаются зрительные или акустические образы природы, в экспликации которых задействован комплекс фонических и лексических средств. Например, в рассказе «Егеря»:

*«Выжженная солнцем трава глядит уныло, безнадежно»* [Чехов, т. 4, с. 79], *«с сжатой полосы несет тихая песня, которая обрывается в самом начале»* [Там же, с. 82].

В рассказе «Счастье»:

*«В синеватой дали, где последний видимый холм сливается с туманом, ничто не шевелилось; сторожевые и могильные курганы, которые там и сям высились над горизонтом и безграничную степью, глядели сурово и мертво; в их неподвижности и беззвучии чувствовались века и полное равнодушие к человеку; пройдет еще тысяча лет, умрут миллиарды людей, а они все еще будут стоять, как стояли, нимало не сожалея об умерших, не интересуясь живыми, и ни одна душа не будет знать, зачем они стоят и какую степную тайну прячут под собой»* [Чехов, т. 6, с. 216].

В рассказе «Перекасти-поле»:

*«...Я видел новое: ровное поле, беловато-бурую даль, рожицу у дороги, а за нею ветряную мельницу, которая стояла не шевелясь и, казалось, скучала оттого, что по случаю праздника ей не позволяют махать крыльями»* [Там же, с. 267] и т. д.

Мастерство овладения фоническими средствами к А. П. Чехову приходило постепенно и давало возможность фрагментарно «озвучивать» нарративную ткань рассказов, делая слышимыми акустические образы.

В «Ведьме» озвучены *«однообразный вой метели»*, *«звонящий стон, похожий на зуденье комара»* [Чехов, т. 4, с. 376], *«колокольчик прозвучал немного и опять замер»* [Там же, с. 377], *«звонящие звуки»* [Там же, с. 384], *«шуршала по тюку вздрагивавшая нога»* [Там же, с. 382].

В рассказе «Счастье»:

*«Пели перепела, <...> посвистывали соловьи»* [Чехов, т. 6, с. 210], *«что-то вдали грозно ахнуло, <...> издавая: "тах! тах! тах! тах!"»*, *«первый утренний ветерок без шороха, осторожно шевеля молочаем и бурными стеблями прошлогоднего бурьяна, пробежал вдоль дороги»* [Там же, с. 215].

В рассказе «Свирель»:

*«Пискливые ноты <...> обрывались, казалось, неутешно плакали, точно свирель была больна»* [Там же, с. 326], *«Мелитон поплелся <...> по лугу, который <...> переходил в болото», «под ногами всхлипывала вода», «осока, все еще зеленая, <...> склонялась к земле», «плачущая ива кажется еще печальнее и по стволу ее ползут слезы»* [Там же, с. 327–328] и т. д.

«Степь», с точки зрения своей фонической организации, явилась вершиной поэтического мастерства А. П. Чехова, не только услышавшего музыку действительности, но и сумевшего «озвучить» ее для читателя, передать живое ощущение природы, сделать степь полноценным персонажем, со своим «голосом», вливающимся в текстовое многоголосье. Позже этот прием будет неоднократно использован им и в других произведениях:

В «Попрыгунье» Ольга Ивановна в карканье ворон угадывает свои мысли, ей кажется, что они дразнят ее: *«Голая! голая!»* [Чехов, т. 8, с. 17].

Отчетливо слышны завывания ветра в начале рассказа «Студент»:

*«Кричали дрозды, и по соседству в болотах что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку. <...> и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо»* [Чехов, т. 10, с. 306].

Гармоничными или, наоборот, начисто лишенными гармонии, окрашенными в комические или трагические тона, манящими и пугающими окажутся звуки, издаваемые людьми или окружающие людей.

Фонографически точно передан заискивающий смех коллежского асессора перед тайным советником в рассказе «Толстый и тонкий»:

«Тонкий пожал три пальца, поклонился всем туловищем и *захихикал, как китаец: “хи-хи-хи”*» [Чехов, т. 2, с. 251].

Через звуковой повтор воссоздана акустическая картина физической боли, которую испытывает умирающий отец Варьки в рассказе «Спать хочется»:

«*Боль так сильна, что он не может выговорить ни одного слова и только* втягивает в себя *воздух* и *отбивает* зубами *барабанную дробь: бу-бу-бу-бу...*» [Чехов, т. 7, с. 8].

В этом рассказе, непосредственно предшествовавшем «Степи», А. П. Чехов развернул яркую акустическую картину, наложив ее на визуальный ряд. Фонообразы полноправным компонентом входят в образную, мотивную и сюжетно-композиционную структуру текста и выходят на уровень идеосмыслов. Описывая состояние мучающейся от невозможности заснуть Варьки, А. П. Чехов фонетическими и лексическими средствами доводит эмотивный и содержательно-смысловой пласты повествования до драматической звенящей высоты.

Световое разрешение сцены — недостаточность света, сумрак приобретает свойства важного изобразительного знака, проецируемого в подсознание. Варька видит себя то в темной, душной избе, то в грязи на широком шоссе.

Варькин слух наполнен звуками, принадлежащими как миру реальности, так и миру галлюцинаций, но она не различает яви и сна: ребенок *плачет*, в печке *кричит* сверчок, колыбель *жалобно скрипит*, сама Варька *мурлычет* колыбельную, «и все это сливается в ночную, *убаюкивающую* музыку, которую так сладко слушать, когда ложишься в постель» [Там же, с. 7]. Варька слышит, как *катается по полу* и *стонет от боли* ее отец, как он *втягивает в себя воздух*, *отбивает* зубами *барабанную дробь*, как ее мать *просит милостыни*, как *кричат* вороны и сороки, сидя на проволоках. На-

певая колыбельную, на стон отца — «*бу-бу-бу*» Варька отвечает его фонетическим инвариантом — «*баю-баюшки-баю*», безвольно отдаваясь сумраку, тьме. Тьма поглощает ее, предрекая беду.

Состояние Варьки подчеркнуто синтаксическими средствами — через безличные и инфинитивные конструкции: *хочется спать, спать нельзя, «Спать! Спать!»*. Одна из них выдвинута в заглавие — сильную позицию текста и зафиксирована в инверсионном варианте — «*Спать хочется*», рематически акцентуализирующем неодолимость естественного желания. То, что страшное преступление совершается Варькой в бессознательном состоянии, актуализируется и невербальными языковыми средствами — звуковыми и ритмо-мелодическими, формирующими *психологический* подтекст.

Ощутима ассонансная доминанта больших отрезков текста, содержащих описание полудремотного состояния девочки. Узкие звуки *о* и *у* напоминают не столько колыбельную песню, сколько унылые завывание ветра, образ которого лексически представлен в тексте:

«*Ночь*. Нянька Варька, девочка лет тринадцати, качает колыбель, в которой лежит *ребёнок*, и *чуть слышно мурлычет*:

*Баю-баюшки-баю,*

*А я песенку спою...*

Перед *образом* горит *зелёная* лампадка; через *всю* комнату от угла до угла тянется *верёвка*, на которой висят *пелёнки* и *большие чёрные* панталоны. От лампадки ложится на *потолок* *большое* *зелёное* пятно, а *пелёнки* и *панталоны* *бросают* длинные тени на *печку*, *колыбель*, на *Варьку*... Когда лампадка начинает мигать, *пятно* и тени *оживают* и *приходят* в движение, как от *ветра*. *Душно*. *Пахнет* *щами* и *сапожным* *товаром*» [Там же].

Ритмо-мелодическими средствами автор противопоставляет полусонное состояние Варьки ночью и ее нервно-напряженное состояние днем, когда со сном бороться немного легче, потому что приходится двигаться. Сравним длину слов, влияющих на частотность словесного ударения, число и длину речевых тактов и фраз, определяющих количество логических и фразовых ударений.

Ночью:

«*Колыбель / жалобно скрипит, // сама Варька / мурлычет // — и всё это / сливается / в ночную, / убаюкивающую музыку, / которую / так сладко слушать, / когда ложишься в постель //*» [Там же].

Днем:

«Варька / моет лестницу, / убирает комнаты, / потом топит другую печь / и бежит в лавочку //» [Там же, с. 11].

Контраст распространяется и на грамматический уровень этих отрезков текста: первый из них носит именной характер, второй — глагольный; в первом в отношении однородности вступают признаки, во втором — действия.

Монотонность дневной работы рождает в сознании Варьки собственную «убаюкивающую музыку», которую воспроизводит ритмика и анафорический рисунок фразы:

«Голову тянет к столу, картошка рябит в глазах, нож валится из рук...» [Там же].

Неодолимость состояния Варьки в контексте художественного целого осмысливается как безысходность. Благодаря языковым стимулам психологического подтекста происходит семантическое переоплощение ключевого слова *спать*. В предкульминационный момент рассказа оно оказывается лексическим эквивалентом слова *жить*:

«Наконец, измучившись, она напрягает все свои силы и зрение, глядит вверх на мигающее зеленое пятно и, прислушиваясь к крику, находит врага, мешающего ей *жить*» [Там же, с. 12].

Так на лексико-фонетическом уровне предугадывается трагический финал истории.

После «Степи» фонообразы в поэтике А. П. Чехова заметно расширяют поле своей содержательно-смысловой экспликации. Теперь это не только средство введения мотива природы, но и значимый компонент звуковой картины мира человека. Многие чеховские герои живут в мире раздражающих их звуков, большая часть которых имеет неприродный характер. Эти звуки утомляют, пугают, вызывают скуку, сожаление, ненависть или злость. Они резко диссонируют с внутренним состоянием героев, враждебны им, усиливая ощущение одиночества и дисгармонии, царящей в мире.

Когда природные и «очеловеченные» звуки сливаются в одной партитуре, щемящее чувство боли, тоски, безысходности многократно усиливается. Это происходит, например, в рассказе «Скрипка Ротшильда», в котором фонографические средства фиксируют и природные звуки, и музыкальные инструменты:

«Скрипка взвизгивала, <...> хрипел контрабас, <...> плакала флейта [Чехов, т. 8, с. 297]; «Тут с *писком* носились кулики, *крякали* утки» [Там же, с. 303].

В настойчивом повторе шипящих [ш':], [ж] и [ш] анаграмматически прочитывается внутреннее состояние героя рассказа «Супруга», который испытывает *раздражение и отвращение к пошлой лжи* любимой им *женщины*: «От того времени, когда он влюбился и сделал предложение и потом *жил* семь лет, осталось воспоминание только о длинных *душистых* волосах, массе мягких *кружев* и о маленькой *ножке* <...>; и теперь *еще*, казалось, <...> сохранилось на руках и лице *ощущение шелка* и *кружев* — и *больше* ничего. Ничего *больше*, если не *считать* <...> *лжи*, наглой, изменнической *лжи*... <...> Казалось, *что* если бы в его квартире *жила шайка* разбойников, то и тогда бы *жизнь* его не была так *безнадежно*, непоправимо *разрушена*, как при этой *женщине*» [Чехов, т. 9, с. 95].

Позже, когда мучительные раздумья привели Николая Евграфыча к первопричинам его разрушенной жизни, в его несобственно-прямой речи выстроится анаграмматическая цепочка: — *хитрый и жадный до денег* *тесть* — *теща* — *жена* — *хорьки* — *компания хищников*, основанная на повторе расширенной группы звуков и их сочетаний — [х] — [х'] — [ж] — [ш] — [ш':] — [х'и]:

«Тесть, бритый, пухлый, водяночный тайный советник, *хитрый и жадный до денег, теща* — полная дама с мелкими и *хищными* чертами, как у *хорька*, безумно *любящая* свою дочь и во всем *помогающая* ей; если бы дочь *душила* человека, то мать не сказала бы ей ни слова и только *заслонила бы* ее своим подолом. У Ольги Дмитриевны тоже *мелкие и хищные* черты лица, <...> это уже не *хорек*, а зверь покрупнее. <...> И опять, с недоумением, *спрашивал* себя, как это он <...> мог так *беспомощно* отдаться в руки этого *ничтожного, лживого, пошлого*, <...> *совершенно чуждого* ему *существа*» [Там же, с. 98–99].

В «Случае из практики» доктора Королева раздражают странные, отрывистые и неприятные звуки фабрики: «*дер... дер... дер...*»; «*дрын... дрын... дрын...*»; «*жак... жак... жак...*». Ему кажется, что эти звуки издает «само чудовище с багровыми глазами, сам дьявол, который владел тут и хозяевами, и рабочими, и обманывал и тех и других» [Чехов, т. 10, с. 81].

В «Ионыче» игра на рояле напоминает гроыхающие звуки:

«Гостиная наполнилась *громом*; *зр*емело все: и пол, и потолок, и мебель... Екатерина Ивановна *из*грала *т*рудный пассаж, *интерес*ный именно своею *т*рудностью, длинный и *однообраз*ный» [Там же, с. 27].

С помощью звукоподражания в «Невесте» передается ненавистный для Нади Шуминой стук колотушки ночного сторожа:

«*Тик-ток, тик-ток...* — *лениво стучал сторож*. — *Тик-ток...*» <...> *Сторож* уже давно не *стучит*» [Там же, с. 206].

Но в чеховском мире всегда звучит нота надежды на восстановление гармонии человека и мира, на победу любви, взаимопонимания, сострадания над обыденностью, заскорузлостью и пошлостью жизни. Герои «Дамы с собачкой» Анна Сергеевна и Гуров, чьи «голоса» долгое время звучали поочередно, только в финале рассказа, по словам автора, понимают, что «эта *их* любовь изменила *их* обоих» [Там же, с. 143].

В описание возрождающейся к жизни весенней природы в Вербное воскресенье органично вписывается яркий фонообраз звонящего колокола в рассказе «Архиерей»:

«По всему саду, *освещённому луной*, разливался *весёлый*, красивый *звон дорогих, тяжёлых колоколов*» [Там же, с. 187].

Душа человека откликается на мелодию радости, торжества жизни и любви.

Фонографические языковые средства, не имея собственного языкового значения, обладают способностью к смыслопорождению и в художественном тексте становятся материальной основой формирования фонообразов. Последние апеллируют к *иррациональному* восприятию текста, поэтому допускают широкий круг интерпретаций, вплоть до противоположных. Благодаря им можно расслышать лирические ноты *авторского* «голоса», завуалированного внешне бесстрастным повествованием. Это приближает *читателя* к более полному восприятию и осознанию авторской картины мира и открывает перед ним возможности к адекватному истолкованию *филологических, эстетических, мифопоэтических* и других подтекстовых смыслов.

В чеховских повестях и рассказах ритмообразы выступают в качестве эстетически воздействующих инструментов, упорядочи-

вающих и систематизирующих смысловое пространство текста и подтекста. Каждое из произведений писателя обладает неповторимым ритмомелодическим рисунком, спроецированным в его сюжетно-композиционную, пространственно-временную и образно-жанровую структуры.

В качестве языковых стимулов формирования подтекста суперсегментные фонетические единицы, по сравнению с фоникой, вступают в гораздо более разнообразные формы взаимодействия с лексическим и грамматическим уровнями. Особенно тесными связями характеризуются взаимоотношения ритмомелодики и синтаксического строя текста, отражающегося в характере его пунктуирования. Преимущественно через лексико-семантическую систему текста и его синтаксические особенности неосознаваемые, интуитивно чувствуемые эмоционально-смысловые потенции ритмомелодики получают возможность своей вербализации и включения в смысловую структуру текста в качестве полноценных компонентов.

В рассказе «Горе» лексические и синтаксические повторы, параллелизм синтаксических структур, незавершенность, отрывочность фраз главного героя — токаря Григория Петрова, формируют однотипный ритмический рисунок разных фрагментов текста. Однообразие ритмических структур создает ощущение хождения по кругу, «дурной бесконечности». Оно — средство репрезентации подтекстовой идеомысли о неумело прожитой жизни, о блуждании в пространстве собственной судьбы, о неспособности разглядеть ее так же, как и дорогу, по которой герой везет свою умирающую старуху к доктору. В мелодическом рисунке рассказа заявлена только одна музыкальная тема, усиливающаяся в финале, — трагический мотив душевной близорукости героя, безысходности, необратимости жизни и невозможности исправить ошибки. Контактные и дистантные звуковые повторы анафорического характера вызывают ощущение цикличности, замкнутого круга:

«За снежным туманом / не видно *ни* поля, / *ни* телеграфных столбов, / *ни* леса...//» [Чехов, т. 4, с. 230].

«Павел Иваныч *постарается...* // *Покричит*, / ногами *пото*почет, / а уж *постарается...* //» [Там же].

Звуковые повторы подхватываются повторами лексическими и синонимическими:

«Сами изволите видеть... // Какая лошадь поблагороднее, / и та не выедет, / а у меня, / *сами изволите видеть*, / не лошадь, / а срамота! //» [Там же, с. 231].

«Оглянуться на старуху он не решается: // *страшно!* // Задать ей вопрос и не получить ответа / тоже *страшно!* //» [Там же, с. 232].

«Горе застало токаря *врасплох*, / *нежданно-негаданно*, // и теперь он никак не может *очнуться*, / *прийти в себя*, / *сообразить!* //» [Там же].

«Путь с каждым часом / становится все *хуже* / и *хуже!* //» [Там же, с. 233].

«*Свадьбу* он *помнит*, / а что было после *свадьбы* / — хоть убей, / ничего не *помнит*, / кроме разве того, / что пил, / лежал, / дрался //» [Там же].

В рассказе «Тоска» мелодия эмоционального состояния героя последовательно меняет свою тональность с торжественно-высокой, исходящей от тона эпиграфа, к комически-простодушной, реализуемой в слове, обращенном Ионей к единственному слушателю — своей лошаденке. Регистры переключения тональности — вехи композиционно-смыслового развертывания текста — четыре попытки извозчика Ионы поведать о своем горе. Справедливо замечание Л. Н. Душиной: «Эти повторы, все больше концентрируя тоску героя, как бы сопротивляются финалу, не дают рассказу закончиться. Тем большее облегчение испытываешь, когда наконец с четвертого раза порыв Ионы не отвергается, а достигает цели, и тогда кульминационный повтор претворяется в финал» [Душина 2002, с. 169].

Музыка эмоциональной заряженности этих рассказов звучит уже в их заголовках, а в рассказе «Тоска» — и в эпиграфе («Кому повем печаль мою?»), реализуется ритмом сюжетно-композиционного развертывания текста, является частью гармонической структуры эстетического целого, но практически не задействует ритмо-интонационные потенции самого языка и недостаточно выразительно проявляется в речевой структуре текста. Для овладения эстетическими возможностями этого языкового уровня как способом экспликации невербализованных смыслов А. П. Чехову потребовался определенный писательский опыт, который в полной мере реализовался в рассказе «Студент».

Сложен ритмомелодический рисунок рассказа «Святой ночью». Хаос радостных переживаний, связанных с Пасхой, постепенно преобразуется в торжество волнообразно накатывающей радости. Это чувство репрезентировано словообразом *радость*, синтаксическими средствами: анафорой («Отчего же душа скорбит и не хочет слушать разума? Отчего горько плакать хочется?»), параллелизмом, двух- и трехкомпонентными рядами однородных членов, инверсией, рематическими предложениями и т. д. В этом рассказе впервые у А. П. Чехова в качестве полноправного, хотя и эпизодического ритмомелодического компонента используются однородные члены. Они образуют полностью или частично параллельные ритмические ряды:

«<...> огороды, сенокосы и болота»: ~ ~ ~ / ~ ~ ~ / ~ ~ ~ /;

«<...> цветами, звездами и лучами»: ~ ~ ~ / ~ ~ ~ / ~ ~ ~ /.

Эстетическую нагрузку несет ритмическая упорядоченность соседних синтагм, обусловленная одинаковым количеством слогов, сгармонизированное сочетание восходящих и нисходящих интонаций в сложных синтаксических конструкциях с большой степенью частотности сочинительного союза и и т. д. В рассказе прослеживается динамический характер степени ритмичности разных фрагментов, реализующих разную эмоциональную содержательность. Так, ритмомелодический рисунок наиболее ощутим в описании пасхального служения и следующего за ним утра, но растворяется в самом финале, окрашенном тонами ушедшего праздника и наступившей будничности.

В поздних рассказах А. П. Чехова ритм становится выразительнейшим средством художественного обобщения. Писатель прошел путь от первой пробы приема до совершенства в его применении. Ритмомелодический рисунок фразы приобретает способность акцентировать глубину и ценность художественной мысли, авторскую модальность.

Например, в рассказе «Человек в футляре» затрудненность чтения и, соответственно, интонирования объемных и значительно усложненных, разнообразно пунктуированных, лишенных какой бы то ни было ритмической симметрии синтаксических конструкций при описании Беликова создает ощущение «футляра», который мешает непосредственному восприятию героя, образуя *иррациональный* и через его посредство — *рациональный* виды подтекста:

«Он был замечателен тем, / что всегда, / даже в очень хорошую погоду, / выходил в калошах / и с зонтиком / и непременно в теплом пальто на вате. // И зонтик / у него был в чехле, / и часы в чехле из серой замши, / и когда вынимал перочинный нож, / чтобы очинить карандаш, / то и нож у него / был в чехольчике; / и лицо, / казалось, / тоже было в чехле, / так как он / все время прятал его / в поднятый воротник. // Он носил темные очки, / фуфайку, / уши закладывал ватой, / а когда садился на извозчика, / то приказывал поднимать верх. // Одним словом, / у этого человека / наблюдалось постоянное / непреодолимое стремление / окружить себя оболочкой, / создать себе, / так сказать, / футляр, // который уединил бы его, / защитил бы / от внешних влияний //» [Чехов, т. 10, с. 43].

Это описание, по точному определению М. М. Гиршмана, «с самого начала излучает какую-то осязаемую художественную энергию, вроде бы совершенно не соответствующую предмету речи. Здесь сразу же становится осязаемым выявляемое ритмом и стилем в целом исходное противоречие “футлярности” и человечности, которое организует все повествование и проходит через весь рассказ» [Гиршман 1982, с. 219–220].

Совершенно иной музыкальный тон привносят ритмомелодические средства в подтекст рассказа «Скрипка Ротшильда», в котором автор глубоко сочувствует главному герою Якову Бронзе, так же как ранее токарю Григорию Петрову, в том, что жизнь оказалась прожитой зря. Но мастерство писателя в использовании ритмомелодических средств, по сравнению с рассказом «Горе», заметно возросло. Текст создает объемную картину уживающихся в душе героя противоположных чувств — обывательской досады от убытков, которые приготовила ему жизнь, и неизбежного, возвышающего чувства глубокой человеческой печали о невозвратимости бывшего:

«И почему / человек не может жить так, / чтобы не было этих потерь / и убытков? // Спрашивается, // зачем / срубили березняк / и сосновый бор? // Зачем / даром гуляет выгон? // Зачем / люди всегда делают именно не то, / что нужно? // Зачем / Яков всю свою жизнь бранился, / рычал, / бросался с кулаками, / обижал свою жену / и, спрашивается, / для какой надобности / давеча напугал / и оскорбил жида? // Зачем вообще / люди мешают жить друг другу? // Ведь от этого / какие убытки! // Какие страшные убытки! //

Если бы не было *ненависти* / и *злости*, / люди имели бы друг от друга / громадную *пользу* //» [Чехов, т. 8, с. 304].

Экспликация и доведению эмоционального напряжения до максимальной точки служит целый комплекс ритмомелодических средств: длинный ряд риторических вопросов, заставляющих интонационный рисунок фраз устремляться вверх и каждый последующий вопрос начинать с неуклонно повышающегося тона; анафорический повтор; ритмическая симметрия однородных членов, поддерживаемая градационным рядом глаголов; движение мысли от обобщенно-абстрактного субъекта действия — *человек* к индивидуально-конкретному — *Яков* и возвращение назад — к собирательному существительному — *люди*; лексические и синтаксические средства создания устойчивого ритма: лексический повтор, синтаксический параллелизм, ряды однородных членов, прозрачность пунктуационного рисунка и т. д. Существительные, играющие роль ключевых слов рассказа, — *убытки* и *польза* вынесены в позицию фразового ударения, а слово *польза* дополнительно акцентировано длительной паузой конца абзаца.

Звукоподражание и звуковой повтор как средства формирования подтекстовых смыслов отличаются от их случайного скопления встроенностью в общую художественную систему произведения. Фоника в повестях и рассказах А. П. Чехова является средством изотопической нерасчлененности истории и наррации: художественный текст *осуществляет* ту музыкальность, о которой *сообщает*, и прирастает подтекстовыми смыслами, проявляя языковое мастерство автора.

Динамический характер фоно- и ритмомелодического рисунков чеховских рассказов в их про- и ретроспективном ракурсах убедительно доказывает, что они способны акцентировать разную степень эмоционально-смысловой напряженности текста, комбинируя *локальные* и *текстовые* способы своей подтекстовой реализации. Они «расслаивают» речевую структуру текста, делают осязаемым его ритмическое и мелодическое многоголосие. При этом «голос» автора и «голос» персонажа вступают в сложные взаимоотношения эпизодического накладывания друг на друга или чередования, которые оказываются сгармонизированными через взаимопроникновение едва осязаемыми общими «нотами».

Характер ритмомелодического рисунка, обогащая смысловую структуру чеховских рассказов *иррациональными* обертонами, дает возможность опровергнуть мнение исследователя ритма художественной прозы М. М. Гиршмана о том, что «речь автора и его персонажей отличается интонационно, а не ритмически» [Гиршман 1982, с. 8]. На самом деле речевые сферы автора и персонажа могут существенно отличаться в том числе и ритмически. Эстетическую нагруженность, обращенную в смысловое обогащение текста и подтекста, приобретают разные ритмомелодические структуры в зависимости от значимости репрезентируемого ими фрагмента.

Анализ прозы А. П. Чехова через призму ее ритмомелодики приводит еще к одному выводу, важному для глубинного осмысления поэтики художника слова: «голос» автора не наделен отрешенно-беспристрастными тонами, писателя нельзя упрекнуть в холодности по отношению к его героям, а тем более в насмешке над ними. Это голос пронизательного, умудренного жизненным опытом человека, который по-философски глубоко ощущает гармонию мира и хотел бы видеть людей, живущих по законам правды и красоты.

Итак, фоноритмические средства в поэтике текста и подтекста у А. П. Чехова играют важную роль. Именно они придают чеховской фразе ту музыкальность, которую отмечают все исследователи его стиля. К этим средствам относятся звуки, их сочетания, ритм и мелодика, которые в пространстве художественного целого приобретают статус фоно- и ритмообразов.

Фонообразы возникают благодаря звукоподражанию, контактным и дистантным звуковым повторам, аллитерации и ассонансам, накладывающимся по преимуществу на лексико-семантический и синтаксический уровни текста.

Ритмообразы формируются как результат комплексного использования ритмомелодических, лексических, грамматических и пунктуационных средств. Их возникновению способствуют длина слов, синтагм и фраз, частотность словесного, синтагматического и фразового ударения, однотипность или, наоборот, контрастность ритмического рисунка фраз, расположенных контактно и дистантно, длина ритмического ряда, мелодическая симметричность и асимметричность соседних синтагм, одинаковое или разное количество восходящих и нисходящих интонаций во фразе и т. д.

Все эти средства создают разные виды подтекста — *иррациональный и рациональный, локальный и текстовый*. Границы между ними зыбки, подвижны. В пространстве эстетического целого для них важнее не центростремительные, а центробежные векторы. Фокусируясь вокруг *иррационального* подтекстового слоя, в смысловом пространстве текста они создают мощный поток «подводного течения», которое доходит до границ мотивов, основной темы и художественной идеи произведения, встраивается в сюжетно-композиционное развертывание текста и уводит *читателя* в глубины мысли-чувства *автора*.

### § 3. Фоника и смысл («Степь»)

«Степь» А. П. Чехова, написанная в 1888 г., которую позже назовут эпиграфом к позднему творчеству писателя, стала для него первым опытом активного использования подтекстовых эстетических возможностей фоники. Выходя на простор широкого повествования, А. П. Чехов создал целый калейдоскоп героев и событий, показал русскую жизнь в ее будничности и разнообразных проявлениях. Он по-новому раскрыл поэзию русской природы, наделив пейзажные зарисовки глубоким психологическим и философским содержанием, превратив их в монологи-размышления, которые позже станут одним из характерных свойств его стиля.

Повесть была навеяна поездкой в родные места — на юг России, в Приазовье, и воплотила в себе желание писателя изменить ракурс художественного восприятия мира, оторваться от фельетонности и при этом не впасть в бытописание и нравоучительство. Признание писателя, сделанное им в письме к сестре от 5 мая 1887 г.: «Напоэтился я по самое горло: на 5 лет хватит», — вылилось в стремление создать глубоко поэтическое произведение [Чехов, письма, т. 2, с. 80].

В содержательной плоскости повести параллельно развернуты два плана. Один из них связан с мотивом деловой поездки — продажи шерсти и определения на учебу племянника купца Кузьмичова — Егорушки. Этот мотив сопровождается сюжетными зарисов-

ками, связанными с миром людей, их социальными ролями, разным достатком и взглядами на жизнь. Это долгий и утомительный путь обоза по выжженной донской степи с проходными событиями на постоялом дворе, в церкви, в лавке. Это поиски неуловимого «хозяина» степи — миллионера Варламова, разговоры о ценах на шерсть и вырученном барыше, подсчеты поголовья овец. Это встречи с многодетным и бедным хозяином постоялого двора Мойсей Мойсеичем, его странным братом Соломоном, сжегшим полученные им по наследству деньги, и т. д.

Второй план — основной для А. П. Чехова — образно-символический мотив «покинутой древней дороги, по которой “теперь” уже никто не ездит» [Громов 1989, с. 183]. Это лирически окрашенный разговор о судьбах «прекрасной и суровой» Родины, «хозяином» которой не может быть никакой Варламов, потому что ее богатства не измеряются в денежном эквиваленте. В ней есть эпическая мощь, душа, неподвластная человеку воля. Именно здесь расширяются пространственно-временные рамки «истории одной поездки» и уходящая за горизонт дорога воспринимается как древний символ связи между прошлым и настоящим, близким и далеким, как символ судьбы, размышления над которой окрашены гаммой противоречивых чувств — радости, тоски, томления, восхищения и надежды и т. д.

Новизна формы, «бессюжетность», преобладание эмоционального «тона» над причинно-следственной логикой повествования, обращение к древним мифологическим и сказочным образам и мотивам, использование разных «точек зрения» — повествователя и героя, пропущенность восприятия мира через детское сознание — все это сделало повесть А. П. Чехова глубоко художественным произведением, а не этнографическим (или даже краеведческим), как об этом писала критика сразу после выхода повести в свет.

Сохранилось около двадцати писем, написанных А. П. Чеховым в период создания повести. Все они свидетельствуют о том, что он понимал, насколько необычен его замысел. «Странная она какая-то», — писал он о «Степи» И. Л. Леонтьеву (Щеглову) 22 января 1888 г. [Чехов, письма, т. 2, с. 182]. Преодолевая привычную для себя сжатую манеру письма и остерегаясь чрезмерной насыщенности деталей, А. П. Чехов напряженно работал над стройностью

композиции, единым поэтическим настроением. «Каждая отдельная глава, — писал он Д. В. Григоровичу 12 января 1888 г., — составляет особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством. Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон» [Там же, с. 173].

Не случайно у А. П. Чехова, говорящего о своих ощущениях от работы над «Степью», неоднократно возникают музыкальные ассоциации. Ему хотелось видеть в качестве «скрепляющего звена» повести многообразие и гармонию звуков, подчиненных мотиву величия и неисчерпаемой красоты Родины. Степь, широкая, наполненная жизнью и навевающая воспоминания о сказочных великанах и былинных богатырях, полна сил и томится от невозможности применить их. Она хранит множество тайн и загадок, ее картины ассоциируются с эпическим прошлым и обращены к лирическому мотиву детства, которое открывает для себя мир через его образно-метафорическое видение.

Знаменательно в этом отношении письмо А. П. Чехова Д. В. Григоровичу от 5 февраля 1888 г., дающее ключ к глубинному, подтекстовому смыслу повести, которую, как известно, писатель представлял себе началом романа, а значит, закладывал в нее масштабность охвата действительности. «Вся энергия художника, — писал А. П. Чехов, — должна быть обращена на две силы: человек и природа. С одной стороны физическая слабость, нервность, ранняя половая зрелость, страстная жажда жизни и правды, чести, мечты о широкой, как степь, деятельности, беспокойный анализ, бедность знания рядом с широким полетом мысли; с другой — необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц и проч. Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня. В западной Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... простора так много, что маленькому человеку нет сил ориентироваться...» [Там же, с. 190].

Тема «русской жизни», надежда и отчаяние «суровой и прекрасной Родины» раскрываются А. П. Чеховым через экспликацию *иррационального и рационального, локального и текстового* видов



подтекста — при доминировании *иррационального* подтекста средствами взаимопроникающих мелодических мотивов — жизнеутверждающего и глубоко лирического, приближающегося к трагически-безысходному. Вторая тональность на протяжении текста постепенно побеждает первую, оставляя лишь слабую ноту надежды, но их взаимодействие в сюжетно-композиционном развертывании текста определяет тот сложный эмоционально-смысловой рисунок, который исследователи определили как «симфонию» и который вызвал горячие споры по поводу преобладающего в повести настроения. Так, В. Н. Назаренко пишет: «В литературоведческих трудах о «Степи» часто поражает несоответствие слов, употребляемых литературоведами, особенностям чеховского стиля. «Воспевает», «гимн», «симфония», «лирическая песнь», «воссоздал поэзию», «торжественный», «богатырский» и т. д. — пишут литературоведы. А чеховский стиль необычайно чужд «воспевания» и «гимнов»; этот стиль суховат, точен, ироничен, он, словно ударами кремня о кремень, высекает резкие искры беспощадно ясных образов» [Назаренко 1963].

Истина, как всегда, лежит посередине, и в случае с мелодическим рисунком «Степи» это становится очевидным. При ближайшем рассмотрении фонических средств создания подтекста выясняется, что звуковая эстетика используется автором преимущественно при описании мира природы, уходя на второй план при характеристике мира человека, «резкость» изображения которого тем не менее смягчена детским восприятием Егорушки, открывающего для себя действительность, удивляющегося ей и пока не осознающего всего трагизма народной жизни.

Образ степи огранен фоническими и лексическими средствами. При этом дирижируют лексические ключи, подчиняя себе фонические образы, которые в свою очередь углубляют смысловое содержание лексических ключей. Они образуют яркое полотно авторской картины мира. Ключевые слова повести *широкая, таинственная, живая* (о степи) обнажают сюжетно-мотивную и архитектурно-значимость словообраза *степь* — символа Родины, поддерживаются фонообразами, проецируясь в мысль о величии, мощи, красоте, непознанности и глубоком философском смысле существования природного мира. Степь безбрежна и как будто создана для

того, чтобы ходили по ней «громadne, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника» [Чехов, т. 7, с. 48], и скакали высокие колесницы с шестерками «диких, бешеных лошадей», которыми «правят люди, какие могут сниться или вырастать в сказочных мыслях» [Там же]. Содержательное и эмоциональное, сливаясь, гармонизируются.

Едущие по степи люди перестают ощущать движение времени: солнце, луна, звезды, курганы, могильные кресты навевают мысли о вечности мироустройства и ничтожности человеческой жизни. Но сменяющие друг друга утро, полдень, вечер и ночь заставляют замечать смену пробуждения и замирания жизни, полноту и разнообразие ее проявлений. Начинает звучать музыкальная тема, в которой пока еще нельзя определить акустическую доминанту, но которая в подтекстовой про- и ретроспекции опосредованно вербализована, через фонетические и лексические средства акцентирует внимание на степной разноголосице, реализует свободное сцепление изобразительных и акустических картин и «настраивает» на восприятие «музыки степи», которая будет звучать на всем протяжении повести благодаря звукобуквенной репрезентации:

«Над дорогой с *веселым криком носились старички*, в траве *перекликались суслики* <...>. Стадо куропаток, *испуганное* брочкой, *вспорхнуло* и со своим *мягким «трррр»* полетело к холмам. *Кузнечики, сверчки, скрипачи* и *медведки затаили в траве свою скрипучую, монотонную музыку*» [Там же, с.16].

Показательно, что в «Словаре русских фоносемантических аномалий» С. С. Шляховой у звукоподражания «трррр» не зафиксировано значения ‘звук, издаваемый крыльями птиц’, в котором А. П. Чехов употребляет эту языковую единицу, обогатившее лексикографическое описание звукоподражаний. Ср.:

«**ТР 2 редупл. звукоподр. акуст. В 6. 1.** Звук удара, стук. *диал. Дятел, когда жених, дак токо трр-трр — далёко слышно ево* (Нердва Караг.). **2.** Звук выстрела, взрыва. *разг. Тр-р-р-тр-р-р-р! Сдавайся, ты убит!* <> *Тр-р, тр-р — из автоматов.* В. Некрасов. В окопах Сталинграда. **3.** Скрежет. <> *Ну сел я однажды в бадью, начинаю спускаться вниз, и можете себе представить, вдруг слышу — трррр! Цепь разорвалась, и я полетел к чёрту..* А. Чехов. Пе-

рекати-поле. 4. Треск, хруст. *разг.* Он за рубашку ухватился, а она тр-р-р — поехала, дыра такая. <> За большой печью — тр-тр, тр-тр — пилил деревяшку сверчок. А. Толстой. Детство Никиты. 5. Звук работающего механизма, двигателя. *разг.* Мы слышим — на улице тр-тр-тр, тр-тр-тр — ну, опять машина не заводится. Как всегда. <> Или бы специальную машину изобрели: сунул бы в нее тетрадь — тр-тр-тр-тр! — готово домашнее задание. Л. Давыдычев. Жизнь Ивана Семёнова. \* Трактор в поле тр-тр-тр, все мы боремся за мир. 6. Звук вращения. *разг.* Господи, выключите вы этот вентилятор — тр-тр-тр — башка болит уже от этого звука» [Шляхова 2004, с. 145–146].

Фоно-смысловые образы возникают благодаря сложному рисунку звуковых повторов — комбинациям, совмещающим чередование глухих и сонорных, взрывных, щелевых и аффрикат, имитирующих самые разнообразные звуки степных обитателей. Монотонность звуков, издаваемых насекомыми, передана доминирующим ассонансом лабиализованных *y* и *o*, которые анафорически воспроизводят идеозначимое слово *музыка*.

Своей неповторимой голосовой партией обладают многие обитатели степи: *пофыркивают* лошади; в *писке* бекасов слышатся *тревога и досада*; «*кричат* перепела и коростели»; *поют* соловьи; «*хохочет или заливается истерическим плачем*» сова:

«Для кого они *кричат* и кто их слушает на этой равнине, бог их знает, но в *крике* их много *грусти и жалобы...*» [Чехов, т. 7, с. 45].

Как весомый разнотембровый эмоционально насыщенный аккорд, эксплицирующий системность подтекстовой смысловой организации текста, звучит фрагмент описания степи, в котором лексически обозначенные чувства рождаются из акустического звучания текста:

«Как будто от того, что траве не видно в потемках своей старости, в ней поднимается *веселая, молодая трескотня*, какой не бывает днем; *треск, подсвистыванье, царапанье*, степные *басы, тенора и дисканты* — все *мешается в непрерывный, монотонный гул*, под который хорошо вспоминать и *грустить*. *Однообразная трескотня убаюкивает, как колыбельная песня*; едешь и чувствуешь, что *засыпаешь*, но вот откуда-то доносится *отрывистый,*

*тревожный крик неуснувшей птицы*, или раздается *неопределенный звук, похожий на чей-то голос*, вроде удивленного “*a-a!*”, и дремота опускает веки» [Там же].

Справедливо образное определение Н. Я. Берковского: «Степь» — «огромное, порою оглушительное по своему великолепию празднество пяти чувств. Ворота их открыты настежь, и льются, перегоняя друг друга, зрительные впечатления, описания запахов, звуков, земного зноя, речного холода» [Берковский 1969, с. 117]. В пространственно-временных координатах степи звучит все: живое (птицы, звери, люди) и неживое (бричка, привязанное к ней ведро, воз, рогожа, покрывающая шерсть, и даже сама тишина). Подчиняясь законам олицетворения, неживое в своей акустической репрезентации приравнивается к живому и обретает статус полноправного компонента художественной реальности.

В поэтической картине степи особое место занимают *локально* фиксирующие себя фонообразы *ручья, реки, травы, ветра, грозы*, восходящие к мифологемам первостихий — воды, земли, воздуха и огня, к классической мифологии, комплексу библейских символов, фольклорной традиции, памятникам древнерусской литературы.

Движение воды в ручье передается ассонансными *y* и *o*, пробуждая в читателе зрительно-акустический образ воды, бегущей через трубочку болиголова, и аллитерационным повтором *p*, дрожащая сонорность которого смягчается чередованием соседних согласных — то звонких, то глухих:

«Егорушка услышал *тихое, очень ласковое журчание* и *почувствовал, что к его лицу прохладным бархатом прикоснулся какой-то другой воздух*. Из *холма, склеенного природой* из громадных, *уродливых камней, сквозь трубочку* из *болиголова*, вставленную каким-то *неведомым благодетелем, тонкой струйкой* бежала *вода*» [Чехов, т. 7, с. 20].

И ниже:

«Она падала на землю и, *прозрачная, веселая, сверкающая* на солнце и тихо *ворча*, точно *воображая* себя сильным и *бурным* потоком, *быстро* бежала куда-то влево» [Там же].

Звуковой повтор «эхом» возвращается к читателю, оформляя дистантно расположенные фонообразы ручья («*плеск* воды», «лицо,

покрытое каплями») [Там же, с. 26] и реки («плеск воды», «речка огласилась фырканьем, плеском и криком») [Там же, с. 56].

Атмосферу оцепенения от зноя и безветрия создает акустический образ тишины, ассоциативно-подтекстово формируемый шипящими и изредка нарушаемый звуками замершей до поры жизни:

«Наступила тишина. Слышно было только, как фыркали и жевали лошади да похрапывали спящие; где-то не близко плакал один чибис и изредка раздавался писк трех бекасов, прилетевших поглядеть, не уехали ли непрошенные гости; мягко картавя, журчал ручеек, но все эти звуки не нарушали тишины, не будили застывшего воздуха, а, напротив, вгоняли природу в дремоту» [Там же, с. 23].

Время, кажется, остановилось, все безграничное пространство степи задохнулось в зное, как вдруг раздается тихое пение. Поет женщина, но трудно понять, где и в какой стороне. Описание песни, которая плывет в раскаленном воздухе, создает ощущение мелодичности, полётности звука благодаря сочетанию звукоизобразительной и звуко-символической способности гласных э и а, которые комбинируются с анафорическим повтором согласной звукобуквы п, рождая опосредованно вербализованные анаграмматические образы песни и плача. Повтор лабиализованных у и о, поддерживаемый лексически («песня тихая, тягучая, заунывная»), привносит в фонообраз эмоционально-оценочные ноты печали. Мотивы жалобы, обращенной к невидимому духу, клятвы, просьбы о прощении, уверения в безвинности, звучащие в унисон с мотивами солнца, молодости и красоты, имплицитно обращают читателя к мифопоэтическому прошлому, к фольклорному жанру плача и плачу Ярославны:

«Песня тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом, слышалась то справа, то слева, то сверху, то изпод земли, точно над степью носился невидимый дух и пел. Егорушка оглядывался и не понимал, откуда эта странная песня; потом же, когда он прислушался, ему стало казаться, что это пела трава; в своей песне она, полумёртвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чём не виновата, что солнце выжгло её напрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она ещё молода и была бы красивой, если бы не зной и не

засуха; вины не было, но она всё-таки просила у кого-то прощения и клаясь, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя...

Егорушка послушал немного, и ему стало казаться, что от заунывной, тягучей песни воздух сделался душнее, жарче и неподвижнее... Чтобы заглушить песню, он, напевая и стараясь стучать ногами, побежал к осоке» [Там же, с. 24].

Ощущение тягучести звучания поддерживается лексическим повтором словообраза песня (пять раз) и однокоренных слов (пение – пела, пел, пела), протяженностью синтагм, однотипностью синтаксических конструкций, включающих однородные придаточные и присоединяемых повторяющимися союзами.

Описание воздуха, застывшего от зноя и тишины, символизирующего покорность оцепеневшей в молчании природы, и заунывной песни, плывущей над тишиной знойного полдня, сменяются динамическим образом ветра — предвестника будущей грозы. Многократный, по преимуществу анафорический повтор глухой звукобуквы п (редко — парной ей б), поддерживаемый медиальным, создает ощущение внезапно налетевших порывов ветра и звука трепещущей на ветру травы, одеждыдвигающихся по степи людей, рогожи, которой накрыты тюки на возах:

«Вдруг в стоячем воздухе что-то порвалось, сильно рванул ветер и с шумом, со свистом закружился по степи. Тотчас же трава и прошлогодний бурьян подняли ропот, на дороге спирально закружилась пыль, побежала по степи и, увлекая за собой солому, стрекоз и перья, черным вертящимся столбом поднялась к небу и затуманила солнце. По степи, вдоль и поперек, спотыкаясь и прыгая, побежали перекасти-поле, а одно из них попало в вихрь, завертелось, как птица, полетело к небу и, обратившись там в черную точку, исчезло из виду. За ним понеслось другое, потом третье, и Егорушка видел, как два перекасти-поле столкнулись в голубой вышине и вцепились друг в друга, как на поединке» [Там же, с. 28–29].

Динамика фонообраза поддерживается нарастающей частотностью звукового повтора, короткими синтагмами, лексической номинацией звуков (шум, свист, ропот), лексическим повтором (перекасти-поле, по степи, закружился — закружилась), многочисленными рядами однородных членов, обилием глаголов и деепричастий активного, энергичного действия (порвалось, рванул, закружился,

побежала, спотыкаясь и прыгая, завертелось, понеслось, столкнулись, вцепились).

На этом фоне акустика ветра ассоциативно-подтекстово приобретает черты образа, восходящего к архетипической необузданно-своенравной стихии. Семантика движения рождает ассоциативное поле смысловых смещений, преобразований, сказочных превращений, эксплицируемое целым рядом сравнений: перекасти-поле напоминает птицу; два перекасти-поля вцепились друг в друга, «как на поединке»; стрепет похож «на рыболовную блесну или на прудового мотылька», он, «как насекомое», дрожит в воздухе; коростель, летя за ветром, раздувается до величины курицы.

В этом акустически связанном фрагменте текста вся природа приходит в бурное и хаотическое движение, анаграмматически акцентируя внимание на словах *ропот* – *поединок* – *переполох*, пунктиром прошивающих контекст.

Этот фонообраз II главы вернется в VII главе в качестве предвестника грозы, которая теперь уже не обманет ожидания степи и разразится во всю свою стихийную мощь. Вновь этот образ рождается преимущественно из анафорического повтора звукобуквы *n* и сопровождается лексическим обозначением: *свист*, *шум*, *гром*, *скрип*; зрительными и обонятельными образами: *черная туча*, *затуманившийся лунный свет*, *нахмурившиеся звезды*, *облака пыли и их тени*, *запах дождя и мокрой земли*:

«Ветер со свистом *п*онесся *п*о степи, беспорядочно закружился и *п*однял с травой такой шум, что из-за него не было слышно ни грома, ни скрипа колес. <...> Теперь, *п*о всей вероятности, вихри, кружась и увлекая с земли *п*ыль, сухую траву и *п*ерья, *п*однимались *п*од самое небо; вероятно, около самой черной тучи летали *п*ерекасти-*п*оле, и как, должно быть, им было страшно! Но сквозь *п*ыль, залеплявшую глаза, не было видно ничего, кроме блеска молний» [Там же, с. 85].

Фонетически ограниченное описание грозы — кульминация мотива природы, подготовленная порядком следования пейзажных зарисовок. Они связаны нарастающим *иррациональным* подтекстовым напряжением, которое возникает благодаря композиционно-смысловой организации текста. В восьми главах повести таких зарисовок 7 (их нет только в главах, целиком посвященных «миру

людей», — в третьей, где описана ночь на постоялом дворе, и в последней, действие которой происходит уже в городе).

Гроза — это буйство стихийных сил, сочленение трех природных начал: воздуха (ветра), воды и огня, которые освобождают четвертое — землю от гнета зноя и тоски. Стихии торжествуют. Их необузданность и мощь вызывают интуитивный страх, ужас (при описании грозы шесть раз употреблены слова с корнем *страх*), и поэтому представляются зловещими и колдовскими.

Ощущение страха и беспомощности перед силами природы рождается многочисленными звукоподражательными повторами дрожющего *p*, сопровождающими описание грозы. Сначала гром *ворчит явственно и не глухо*, позже — *сердито*, потом над самой головой Егорушки «с *страшным*, оглушительным *треском* *p*разломалось небо; он нагнулся и *притаил* дыхание, ожидая, когда на его затылок и спину посыпятся обломки» [Там же, с. 86].

«*Трах! тах! тах!*» — понеслось над его головой, упало под воз и *разорвалось* — «*Pppa!*» [Там же, с. 87].

Это звукоподражание в другой звуковой оболочке представлено в «Словаре русских фоносемантических аномалий» С. С. Шляховой, в котором дается толкование более частотного, как указывает автор, — «*тра*», но при этом приведен пример из чеховской «Степи»:

«*ТРА* редупл. *звукоподр. акуст. В 6*. Раскаты грома. <> *Трах! Тах, тах! Тах!* — *явственно отчеканивал гром, катился по небу, спотыкался где-нибудь у передних возов и далеко сзади сваливался со злобным, отрывистым — «тррра!». А. Чехов. Степь»* [Шляхова 2004, с. 146].

Чеховское слово через свою звуковую оболочку и звуковые повторы — консонантный, анафорический, контактный и дистантный, создает более выразительный и правдоподобный фонообраз.

В сознании мальчика, испугавшегося страшных раскатов грома и ослепительного блеска молнии, интуитивно родился образ ожившей природы. Он воплотился в «громыхающих великанах», тавтологически подчеркивающих ужас Егорушки. Он настолько верит в то, что природа под воздействием стихий оживает, что воспринимает удары грома как ответ на свой крик:

«Егорушка быстро обернулся вперед и, дрожа всем телом, закричал:

— Пантелей! Дед!

«*Трах! тах! тах!*!» — *ответило* ему небо» [Чехов, т. 7, с. 87].

Болезнь Егорушки после пережитой в степи грозы можно объяснить не только тем, что он промок и простудился, но и сильнейшим психологическим стрессом, чувством незащищенности перед величием и мощью природы. Это чувство стало для него критической точкой всей гаммы эмоционального восприятия степи по ходу движения обоза, а для *читателя* — *иррациональной авторской* подтекстовой проекцией в идеосферу повести.

Величественность и стихийная мощь природы оттеняет имплицитную ноту лирического юмора — звукового оформления тех фрагментов текста, в которых речь идет о мире людей и где фоника передает какофонический характер звуков, сопровождающих путешествие по бескрайней степи. Например, в самом начале повести контраст звукоподражательного *p* и «гладкость» фонетического облика лексемы *покатила* создают ощущение несоответствия описываемого события и нарративного рассказа о нем. Этот лексикофонетический оксюморон становится еще более очевидным при ретроспективном взгляде, после знакомства с картиной бушующей стихии. Масштабы звуковых картин степной грозы и дребезжащих по дороге старой брички и привязанного к ней пустого ведра, безусловно, несопоставимы:

«Из N., уездного города Z-ой губернии, *ранним* июльским утром выехала и с *громом покатила* по почтовому тракту безрессорная, ошарпанная *бричка*, одна из тех допотопных *бричек*, на которых ездят теперь на Руси только купеческие приказчики, гуртовщики и небогатые священники. Она *тарахтела* и *взвизгивала* при малейшем движении; ей *угрюмо* вторило *ведро*, привязанное к ее задку, — и по одним этим звукам да по жалким кожаным *тряпочкам*, болтавшимся на ее облезлом теле, можно было судить о ее ветхости и готовности идти на слом» [Там же, с. 13].

Практически полное отсутствие выразительных средств фоники в тех фрагментах текста, которые посвящены описанию бытовых сцен, эстетически значимо. Люди, окружающие Егорушку, живут трудной, эмоционально скудной жизнью. Это лишает их внутренне-го зрения и слуха.

Люди не видят природной красоты степи, не прислушиваются к ее убаюкивающим и устрашающим звукам, но при этом нельзя сказать, что они не способны к восприятию гармонии окружающего мира. Так, возчик Вася поражает остротой зрения и может наблюдать за жизнью степных обитателей издалека, любуясь ими. Дениска вместе с Егорушкой гладит кузнечика по широкой зеленой спине, «думая, что это приятно кузнечику».

Фоника фрагмента текста, где развернута звуковая партия косьбы, предлагает читателю насладиться тем, как звуки человеческой деятельности гармонично вписаны в симфонию степи:

«На холме хлеб уже *скошен* и убран в копны, а внизу еще только косят... *Шесть* косарей стоят рядом и взмахивают косами, а косы весело сверкают и в такт, все вместе издают звук: «*Вжжи, вжжи!*» По *движениям* баб, *вяжущих* снопы, по лицам косарей, по блеску *кос* видно, что зной *жжсет* и *душит*» [Там же, с. 17–18].

Интересно, что чеховский фонообраз возникает на основе контаминации двух звукоподражаний: того, которое фиксирует звук скашиваемой травы, и жужжания насекомых в жаркий июльский день. Ср. звукоподражания, зафиксированные в «Словаре русских фоносемантических аномалий» С. С. Шляховой:

«**ВЖ** *редупл. звукоподр. акуст.* Жужжание насекомых. <> *Березка, занешь, липа в цвету, пчелки... в-ж-ж... в-ж-ж...* А. Фадеев. Разгром. <> Ср. коми-перм. з-з-з; араб. *WZWZ*; тур. *vuz*; осет. *gwuz-g* «жужжание». См. **ж 1**.

**ВЖИК 1** *редупл. звукоподр. акуст.* **АБ 13.** Звук при резком движении воздуха; рассекании. <> *Очко к нему сзади подлетел: левая рука за спину заложена, в правой аршинное перо — вжик, вжик по воздуху. И со стали капли красные капаят.* Б. Акунин. Любownik смерти» [Шляхова 2004, с. 69].

*Иррациональный* подтекст на протяжении всей повести координирует смысловые отношения между двумя сюжетными линиями: мира природы и мира человека. Мир природы в повести одухотворен, изменчив, полон жизненных сил, величия, красоты и гармонии. Степь как символ Родины, не понятой и не воспетой, вырастает из эмоционально-смысловых пересечений двух сюжетных линий. Эти пересечения, основанные на опосредованно вербальных проекциях двунаправленного характера, дают о себе знать

в фонике. Проанализируем ассоциативно-смысловые приращения на уровне взаимодействия двух мотивов.

Границы мира природы и мира человека в повести не прочерчены сплошной линией. Они активно взаимодействуют, проникают друг в друга. Это проявляется в образных параллелях: тягучая, заунывная песня женщины-степнячки кажется Егорушке песней травы, обездоленной степи. «И эта степная жалоба, — пишет Г. П. Бердников, — оказывается аллегорическим выражением народного горя и страдания» [Бердников 1970, с. 100].

Высоко поэтичен образ одинокого тополя, в акустической инструментовке которого через анаграмматический повтор лабиализованных гласных подтекстово воссоздается фонообраз *одиночества*, который раскрывает свою эстетическую значимость через ассоциативно-эмоциональные переключки с фонообразами поющей травы и завывающего ветра:

«А *вот* на холме *показывается одинокий тополь*; *кто* его посадил и *зачем он* здесь — *бог* его знает. *От* его *стройной* фигуры и *зелёной* одежды трудно *оторвать* глаза. Счастлив ли *этот* красавец? *Летом* *зной*, *зимой* *стужа* и *метели*, *осенью* страшные *ночи*, *когда* видишь *только* *тьму* и не слышишь *ничего*, *кроме* *беспутного*, *сердито* *воюющего* ветра, а *главное* — *всю* *жизнь* *один*, *один...*» [Чехов, т. 7, с. 17].

Вызывая у читателя сложную гамму чувств — от восторга перед степными просторами до щемящей тоски по воле, словообраз *ветра* через подтекстовые ассоциативные нити поэтически рифмуется со словообразом *птица*.

Многие из героев повести напоминают птиц: женщина, поющая песню, — «длинноногая и голенастая, как цапля», Мойсей Мойсеич «взмахивал фалдами, точно крыльями», Соломон «казался коротким и кургузым, как ощипанная цапля», графиня Драницкая словно «какая-то большая черная птица пронеслась мимо и взмахнула крыльями», Варламов кружит над степью подобно коршуну.

В сравнении с птицами можно усмотреть глубокий символический смысл — невозможность жизни без мечты. В этом сравнении имплицитно проявлены духовные устремления людей. Образ птицы — это еще и заимствованное из фольклорной традиции воплощение человеческой души, возвышенности идей, смелости фан-

тазии. Наиболее яркий тому пример — Жар-птица, парящая в вольном полете: она искрится и манит ввысь.

Но люди-птицы в чеховской повести живут по законам человеческого мира, далекого от романтических устремлений. Они не свободны духом, не способны к высокому полету, по-разному, но одинаково безысходно закрепощены — бедностью, непосильным трудом, невежеством, глупостью, хозяйственными или коммерческими интересами и т. д. Поэтому и птицы, которых они напоминают, не воспринимаются в системе закрепившейся за ними символики полета.

С другой стороны, степные птицы, предстающие в повести как объекты природы, антропоморфны: чибисы *плачут и жалуется на судьбу*, грачи *носятся*, коршун *останавливается* в воздухе, «точно *задумавшись о скуке жизни*», *грустно кричит* птица «Сплю! сплю! сплю!» и т. д. И все они напоминают людей несчастливых, тоскующих, плачущих.

«Однако в чеховской повести, — справедливо замечает И. Н. Сухих, — нет символического уподобления человека и природы (в одном из писем Чехов с иронией говорит о «пантеизме», который обнаружил в повести какой-то критик). Важны в данном случае ряды метафорических соответствий; они принадлежат повествователю и подчеркивают внутреннее, глубинное родство человека и мира» [Сухих 1987, с. 77].

Изобилие и разнообразие звуков живой степи контрастируют с невыразительной, обрывочной, иногда откровенно примитивной речью людей, особенно тогда, когда это подчеркивается звукоподражательными средствами. Мойсей Мойсеич говорит вполголоса, низким баском, и его речь походит на непрерывное «гал-гал-гал-гал...» [Чехов, т. 7, с. 39]. Его жена отвечает ему тонким индюшечьим голоском «ту-ту-ту-ту» [Там же].

Ср. в «Словаре русских фоносемантических аномалий»:

«ГАЛ *редупл. звукоподр. говор*. Еврейская речь в отрыве от смысла того, что говорится. <> *Мойсей Мойсеич говорил вполголоса, низким баском, и, в общем, его еврейская речь походила на непрерывное «гал-гал-гал-гал...», а жена отвечала ему тонким индюшечьим голоском, и у нее выходило что-то вроде «ту-ту-ту»*. А. Чехов. *Степь*» [Шляхова 2004, с. 73].

Отец Христофор сердится, что Соломон не прислушивается к его наставлениям: «Я тебе по-стариковски, потихоньку, а ты, как индюк: *бла-бла-бла!* Чудак, право...» [Чехов, т. 7, с. 40].

Ср. в «Словаре русских фоносемантических аномалий»:

«**БЛА** *редупл. звукоподр. говор*. Громкая речь, крик, брань. <> *Я тебе по-стариковски, потихоньку, а ты, как индюк: бла-бла-бла! Чудак, право...* А. Чехов. Степь» [Шляхова 2004, с. 55].

Скучны своей хрестоматийностью назидательные речи о Христофора, вызывает сострадание всегда заискивающий тон Мойсей Мойсеича и отторжение — слова озлобленного Соломона. Варламов, претендующий на статус владельца степи, немногословен — он произносит всего три фразы, и выясняется, что он страдает дефектом речи — картавит.

Звуки, издаваемые людьми, часто оказываются негармоничными, резкими. Дядька Егорушки — Кузьмичов — всегда говорит только о деле, сухо и беспристрастно. Емельян *гудит себе под нос*, говорит «*сиплым, придушенным голосом*» или *беззвучно* поет, Дымов и чернородый все время раздражающе *громко* смеются, Вася заливается «*глупым, басовым смехом*», торговка кричит «*пронзительным тонким* голосом», такой же неприятный голос и у Настасьи Петровны, у которой будет жить Егорушка.

В этом контексте символическую значимость приобретает безнадежный призыв степи: «Певца, певца!». Среди человеческих голосов нет такого, который был бы способен *воспеть* гибнущую даром красоту Родины. За разными характерами и разными судьбами героев возникает единый образ человека, не стремящегося увидеть безграничную ширь и величие Родины, ее свободу и волю, загадочную мощь. Неожиданный разухабистый вскрик недалекого Кириухи совсем не похож на гимн «суровой и прекрасной Родине, хотя и может восприниматься как знак нерастраченности дремлющих богатырских сил, стихийности, удали, кровного родства с необъятной и вольной степью. Но этот порыв мелок, поскольку человек слаб духом:

«Наша матушка *Расия* всему свету *га-ла-ва!*» — запел вдруг *диким голосом* Кириуха, *поперхнулся и умолк*. Степное эхо подхватило его голос, понесло, и, казалось, по степи на тяжелых колесах покатила *сама глупость*» [Чехов, т. 7, с. 78].

Эстетически окрашенной выразительностью обладает, пожалуй, только сбивчивая речь Константина Звонька, влюбленного и единственного счастливого человека в степи, с которым ассоциируется интертекстуальный мотив поисков счастливого человека в известной поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Эстетика его речи обусловлена ритмическим рисунком фразы, внутренней сгармонизированностью тактов, повтором слов, симметрией интонационного рисунка высказываний, сменой тона, экспрессивностью восклицательных и вопросительных предложений.

Но даже его восторженная речь возвращает читателя к шемящему чувству. В ее фонике, против ожидания, преобладают не открытые, а закрытые, лабиализованные гласные, проспективно предвосхищающая лексическую обозначенность внутреннего состояния героя — *счастливый до тоски*:

«Там такая *хорошая* да славная, такая *хохотунья* да певунья, что *просто* чистый *порох!* При ней *голова ходором* ходит, а без неё *вот словно* потерял что, как дурак *по* степу *хожу*. С *самого* *обеда* *хожу*, *хоть* караул кричи» [Там же, с. 76].

Так эксплицитно оказывается одна из характерных черт русской ментальности — гармоническое соединение в одном движении души ощущения счастья и тоски, удали и печали — восприятие жизни такой, какая она есть, и мечта о несбыточном. Не случайно рассказ счастливого Константина заканчивается сценой у костра. Его эмоциональное состояние *томительного счастья* обостряет в других героях тоску по нему и неосознанное чувство его недостижимости:

«При виде счастливого человека всем *стало скучно* и *захотелось тоже счастья*. Все *задумались*» [Там же, с. 77].

Это миг общего эмоционального состояния, понимания и единения (как позже в «Студенте» и «В овраге»). Для читателя этот фрагмент текста — момент осознания общей судьбы столь разных героев, которым при виде степной шири хочется запеть *жалостную* песню, которая будет созвучна *жалобе* степной травы.

Через фоническую структуру весь текст оказывается пронизанным подтекстово реализуемым чувством шемящей тоски, в одной эмотивной плоскости которой оказываются люди, блуждающие по бескрайней степи, и сама степь — подавленная, обездоленная, скованная. Ли-

рическая нота окрашивает по-детски наивные впечатления Егорушки, напряженно-философская — высокую мудрость рассуждений повествователя.

Степь предстала перед Егорушкой во всем своем мифологически-сказочном величии и торжестве красоты: с лиловыми холмами, курганами и ветряной мельницей, которая «издали похожа на маленького человечка, размахивающего руками». Образ степи, в котором есть и напряжение, и тоска, ассоциативно возникает и в самом конце повести, которая заканчивается размышлениями повествователя о новой, неведомой для мальчика жизни и вынесенным в отдельный абзац риторическим вопросом: «Какова-то будет эта жизнь?» [Там же, с. 104]. Вопрос фокусирует в себе смысловой итог обоих мотивов.

Первый из них композиционно завершен: поездка состоялась, цель достигнута, теперь для Егорушки начнется новая — гимназическая жизнь. Второй мотив, имплицитно присутствуя в этом риторическом вопросе, требует от читателя возвращения к теме природы и открывшегося Егорушке мира безграничных возможностей, неповторимой красоты и невостробованных богатых сил его Родины.

В сюжетно-композиционном пространстве «Степи» образ Егорушки — девятилетнего мальчика — не ограничивается сугубо стилистической ролью «скрепы» между пейзажными зарисовками. Его роль лежит в плоскости широких символических обобщений. К такому заключению приводят фоновые знания: 80-е годы были эпохой «безвременья», «бесплодности». «А безвременье, — как пишет М. П. Громов в биографической книге о А. П. Чехове, — не история, но скорее исторический пробел, заполненный элегическими сожалениями о прошлом и упованиями на будущее» [Громов 1993, с. 177]. Для автора важно, чтобы суровая и прекрасная Родина, представшая перед глазами Егорушки и вызвавшая у него сильнейшее эмоциональное потрясение, осталась в его памяти и сердце, помешала захлопнуться «футляру», в котором живут другие герои «Степи».

Такому прочтению во многом способствует эстетика фонических средств описания природы. Музыка степи — это гармония разных аккордов — лирического и пугающе-грозного, удивляющего и стихийно-необузданного. Они сосредоточены в полифоническом

звучании фонообразов, которые выступают не как строгая фоническая эквивалентность отрезков текста, а как музыкальная тема, развертывающаяся ониматопозитическая фигура. Компоненты фигуры характеризуются не полной акустической тождественностью, а варьированием: для гласных — в пределах смежных подъема и ряда или степени лабиализованности, для согласных — в твердости/мягкости, звонкости/глухости, в смежности места образования или сразу по нескольким признакам.

Исследование фоники открывает подтекстовое пространство «Степи», дает возможность глубже осмыслить поэтику чеховского «шедевра», как сам писатель называл свою повесть. В. Н. Назаренко, справедливо отмечая, что «Степь» — это одновременно и реалистически-картинное, и символически-аллегорическое произведение, сетует, что современники не смогли по достоинству его оценить, поскольку привыкли к резкой аллегории и резкому реализму. «Будь хоть где-то сделаны автором некие акценты, настаивающие на символизме картин повести, ее судьба, вероятно, сложилась бы иначе» [Назаренко 1963].

Позволим себе не согласиться с исследователем: все акценты, в том числе и подтекстовые, автором расставлены. И глубина вхождения в эмоционально-смысловое пространство текста остается за читателем. Разные виды подтекста — *иррациональный* и *рациональный*, *локальный* и *текстовый* — встроены автором в смысловую структуру повести и могут быть извлечены *читателем*. Каждый из них представляет собой часть гармонического эмоционально-смыслового целого, формируется комплексом языковых и надязыковых средств, среди которых доминирующую роль играют эстетические возможности языковых единиц и их комбинаторика.

Несомненна особая значимость фонографического уровня в репрезентации подтекстовых смыслов. Именно ему принадлежит доминирующая роль в формировании *иррационального* подтекста, который формируется уже при первичном восприятии текста, рождается благодаря зрительно-слуховым образам, активизирующим сферу чувственного, бессознательного. Для извлечения этого вида подтекста *читателю* необходимо особое эстетическое и языковое чутье, способность слышать музыку текста, богатый опыт и утонченность ощущений, развитых в процессе познания окружающей



действительности. При восприятии художественного текста *иррациональный* подтекст становится для читателя «проводником» к смысловым пластам *рационального* плана, требующим активной интеллектуальной работы в пределах *текста* или за его пределами.

Благодаря своей генетической памяти, ассоциативно, *иррационально*, через мелодический рисунок фонообразов и эмоционально-смысловые проекции словообразов, *читатель* извлекает из чеховской «Степи» интертекстуальные смыслы, поскольку ассоциативно воспроизводит в памяти и плач Ярославны, и строки из «Поучения Владимира Мономаха» («Како небо устроено, како ли солнце, како ли луна, како ли звезды, и тьма, и свет»), и уголовную романтику лермонтовской «Тамани», и просторы пушкинской «Капитанской дочки», и гоголевскую степь с тройкой, в которой мчится по Руси Чичиков, и тургеневскую степь, пронизанную тонким лиризмом, и бунинские пейзажи в «Жизни Арсеньева», и донскую разгульно-удалую степь М. А. Шолохова.

Итак, фоника включена в смысловое пространство повести как полноправный компонент. Звукоподражание, разные виды звуковых повторов, чередование звуков разных акустико-артикуляционных характеристик, аллитерационные и ассонансные сгущения на языковом уровне чеховской повести поддерживаются лексическими средствами, на надязыковом — системой идиостилевых приемов сюжетного, композиционно-архитектонического, мотивно-тематического планов. Так рождаются фонообразы, важные в *иррациональном* и *рациональном* подтекстовых пространствах произведения, соединяющие их в гармоническое единство мысли-чувства.

Эти фонообразы и *локально*, и *текстово*, через композиционную расстановку, в про- и ретроспекции, противопоставляют мир природы и мир человека, способствуя рождению комплекса подтекстовых смыслов *психологического*, *аксиологического*, *нравственно-этического*, *мифопоэтического*, *социального*, *интертекстуального* и шире — *философского* характера.

С помощью *иррациональных* средств *автор* делится с *читателем* сокровенной надеждой на способность человека вернуться в природное лоно, насладиться величием и царящей в природе гармонией, напитаться от нее жизненной энергией. Но это возможно, только если не устрашит человека ее стихийной мощи и развернутости в бесконечность времени и пространства.

#### § 4. Ритм и смысл («Студент»)

По точному замечанию Л. Н. Душиной, ритм в художественном тексте «отличается от ритма обычной бытовой речи не просто тем, что делает высказывание <...> эстетически выразительнее и совершеннее, но и тем, что он ритм рождающейся, складывающейся на глазах, творящейся — и потому самодостаточной системы уникального художественного текста. Произведение в этом смысле — динамичный саморазвивающийся организм, и потому все его элементы так или иначе вовлечены в движение» [Душина 2002, с. 31].

В ритмомелодическом строе поздних чеховских произведений тончайшим образом уравниваются разнородные компоненты, открывающие смысловую перспективу текста и подтекста — *иррационального* и *рационального*, *локального* и *текстового*. Эту спаянность *авторской* мысли-чувства, проявляющуюся в речевом строе чеховского текста, отмечают многие исследователи. Например, М. М. Гиршман пишет: «Не сложность и прерывистая расчлененность, а, напротив, цельность и плавность речевого единства выходят в нем на первый план» [Гиршман 1982, с. 203]. На эту особенность идиостиля писателя указывал и Л. Н. Толстой: «Его язык — это необычайный язык. Я помню, когда я его в первый раз начал читать, он мне показался каким-то странным, “нескладным”, но как только я вчитался, так этот язык захватил меня. Да, именно благодаря этой “нескладности”, или, не знаю, как это назвать, он захватывает необычайно. И точно без всякой воли вашей, вкладывает вам в душу прекрасные художественные образы... Его язык удивителен... Смотришь, как человек будто бы без всякого разбора мажет красками, какие попадутся ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собою не имеют. Но отходишь на некоторое расстояние, посмотришь, и в общем намечается цельное впечатление. Перед вами яркая, неотразимая картина природы... Он странный писатель: бросает слова как будто некстати, а между тем все у него живет» [Цит. по: Гольденвейзер 1959, с. 98].

Ритмомелодической отделке своих рассказов А. П. Чехов уделяет особое внимание, начиная с периода работы над «Студентом». Он не раз упоминает о необходимости оттачивания фразы не только

со стороны ее смыслового углубления, но и эстетики звучания. Например, по поводу корректуры рассказа «В родном углу» в письме В. М. Соболевскому, редактору-издателю журнала «Русские ведомости», от 2 декабря 1897 г., где намечалась публикация этого произведения, А. П. Чехов объясняет: «Корректуру я читаю не для того, чтобы исправлять внешность рассказа; обыкновенно в ней я заканчиваю рассказ и исправляю его, так сказать, с музыкальной стороны» [Чехов, письма, т. 7, с. 102].

В рассказе «Студент» ярко проявила себя гармония разнородных ритмомелодических компонентов. В музыкальном звучании небольшого по объему произведения уравниваются языковые средства, определяющие его эмоционально-смысловую и структурно-композиционную эстетическую целостность и ведущие к восприятию глубины подтекстовых смыслов произведения.

Рассказ был написан А. П. Чеховым в марте 1894 г. в Ялте и через месяц напечатан в «Русских ведомостях» под названием «Вечером». И хотя при своем первом появлении он вызвал лишь единичные отклики, сразу был воспринят как дань жанру пасхального рассказа. Действительно, для осмысления мировоззренческой глубины этого произведения, которое сам А. П. Чехов любил больше всего, необходима отсылка к фоновым знаниям, играющим в филологическом толковании текста роль пресуппозиции.

Жанр пасхального рассказа в русской литературе на протяжении долгого времени был достаточно популярным. Пасхальные рассказы писали Н. С. Лесков, Л. Н. Андреев, А. И. Куприн, Ф. К. Сологуб, И. С. Шмелев и многие другие. Среди произведений этого жанра есть признанные шедевры русской и мировой литературы: «Мужик Марей» Ф. М. Достоевского, «После бала» Л. Н. Толстого, «Легкое дыхание» И. А. Бунина. Поскольку пасхальный рассказ призван напомнить читателю евангельские истины, в качестве его обязательных признаков выделяют приуроченность времени действия к пасхальному циклу праздников и «душеспасительное» содержание. Как правило, его сюжеты — духовное перерождение, восстановление человека, прощение во имя спасения души, воскрешение «мертвых душ».

Все это в рассказе А. П. Чехова есть. Но есть и другое, позволившее уже современникам считать его поворотным пунктом, нача-

лом нового периода в творчестве писателя. Новизна эта заключается в перемене мирозерцания автора: Чехов «вступил на путь аналитической проверки тех широких обобщений и принятых “норм” общественной и индивидуальной жизни, которые были выработаны предшествовавшими поколениями» [Чехов, т. 8, с. 505].

«Студент» — не единственный пасхальный рассказ А. П. Чехова. Ранее были написаны «Верба», «Вор», «Святою ночью», «Письмо», «Казак», «На страстной неделе». После «Студента» появился «Архиерей». Первый из пасхальных рассказов писателя откровенно назидателен. Но уже в «Воре» А. П. Чехов «попытался отойти от жанрово-стилистических штампов, найти свой повествовательный тон» [Собенников 1997], который впоследствии только усиливался. Поэтому рассказ «Студент» можно рассматривать как произведение, обогатившее жанр.

В «Студенте» воплотились идиостилевые черты зрелого А. П. Чехова: интерес к человеческой личности, ощущение драматизма жизни, бессобытийность, в которой внешний сюжет заменен внутренним (автора интересуют «подробности чувств» главного героя), композиционная стройность, открытый финал, повествование «в духе и тоне героя», преобладание несобственно-прямой речи, точно выверенная расстановка композиционно значимых слов, музыкальность фразы, тщательно подобранные, объединенные и согласованные друг с другом словесные образы — все то, что способствует экспликации подтекста.

Для художественного мира рассказа важно, что в нем практически отсутствует мотивировка происходящего, она уходит в подтекст, а сюжетное движение представляет собой ассоциативный поток сознания главного героя — студента Ивана Великопольского. Его психологическое состояние реализуется в двух стержневых мотивах, заявленных в самом начале рассказа и пронизывающих эмоционально-смысловую ткань текста, — мотивах *тепла – холода, света – мрака*. Их сложное взаимодействие организует эмоционально-смысловое пространство текста, в котором осуществляется движение внутреннего, подтекстово реализованного — психологического сюжета. Этот сюжет репрезентирован языковыми и надязыковыми средствами и их комбинаторикой. Ритмический рисунок чеховской фразы прорастает в сюжетно-композиционную плоскость

текста, векторно задает ее, ограничивая эмотивными и содержательно-смысловыми проекциями в подтекст и создавая сложную систему ритма образов.

При этом образ автора и образы героев — фигуры не равноликие. Они обуславливают эмоционально-смысловую многозначность текста, в том числе и его подтекстового среза: уровень героя дает возможность интерпретировать мир отдельного человеческого сознания; позиция автора раскрывается как намерение воздействовать на мир и преобразовывать его. «Голосовая партия» героя наделена неустойчивым ритмомелодическим рисунком, который меняется в зависимости от эмоционального состояния Ивана Великопольского. На протяжении рассказа происходит постепенный переход в его внутреннем состоянии — от безнадёжности к надежде. «Голос» автора уравнивает мир, лирически-мудр и подтекстово придает всей тональности рассказа тонкий оттенок щемящей грусти.

«Студент» — это рассказ о том, как восторженная, согретая *теплом* любви, понимания и прощения душа главного героя Ивана Великопольского заставляет его не замечать *холода*, ощутить высокий смысл человеческой жизни, преодолеть растерянность и отчаяние. *Отсвет* костра, у которого грел руки апостол Петр, уверенность в непереносимом приходе весеннего утра накануне Пасхи после холодной и темной ночи прогоняют *мрачные* мысли и сомнения, даря веру в торжество *правды и красоты*.

Начало рассказа представляет собой сюжетно-композиционную экспозицию и задает мелодические параметры дальнейшего эмоционально-смыслового развития текста, который в процессе своего развертывания неоднократно будет ретроспективно отсылать читателя к самому началу.

Нестройное звучание параллельно развивающихся эмотивно-настраивающих мелодий эстетически значимо, они эксплицируют то, что скрыто в подтексте: и внутреннюю растерянность студента, и устойчивую, глубоко лирическую ноту авторского голоса:

«Погода вначале была *хорошая, тихая*. Кричали дрозды, и по соседству в болотах *что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку*. Протянул один вальдшнеп, и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе *раскатисто и весело*. Но когда

*стемнело* в лесу, *некстати* подул с востока *холодный, пронизывающий* ветер, все *смолкло*. По лужам *протянулись ледяные иглы*, и стало в лесу *неуютно, глухо и нелюдимо*. *Запахло зимой*» [Чехов, т. 8, с. 306].

Легче всего внутренняя динамика эмоционально-смысловых доминант просматривается на лексическом уровне, проявляя противопоставление двух ассоциативно-смысловых полей, актуализирующих мотивы *жизни и смерти*: *что-то живое жалобно гудело, кричали дрозды, протянул один вальдшнеп, прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело — стемнело, некстати подул <...> холодный, пронизывающий ветер, все смолкло, стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо*.

Две мелодические темы — мажорная и минорная — создаются переплетением в абзаце двух контрастных ритмомелодических рисунков. На это первым обратил внимание М. М. Гиршман: «С одной стороны, — отмечает исследователь, — это последовательное развертывание, расширение ритмической амплитуды с вершиной в наиболее “светлом” и протяженном фразовом компоненте: “...и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело”. С другой стороны, этому противостоит все большее уменьшение ритмических единств в развертывании трех последних фраз, нагнетающих “ледяную” семантику, вплоть до последней фразы абзаца, самой короткой, с ударным обобщающим завершением: “Запахло зимой” [Гиршман 1982, с. 206].

Действительно, начало рассказа характеризуется неповторимым ритмомелодическим рисунком, в сферу реализации которого, помимо фонетического, вовлечены разные языковые уровни. Кроме выделенных М. М. Гиршманом средств, смысло- и эмотивно-рождающей силой обладают и колеблющаяся ритмика синтагм, основанная на чередовании симметрии и асимметрии ритмического рисунка, и плавные межсинтагменные переходы, и постепенная смена дактилических окончаний («*хорошая, тихая*») женскими («по соседству в болотах *что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку*»), и жесткая мужская концовка абзаца («Запахло *зимой*»). Все эти ритмомелодические средства коррелируют с семантико-синтаксическим строением фрагмента текста, поддерживаются фонографическими и морфолого-синтаксическими средствами. Понаблюдаем, как это происходит.

Уравновешенная, плавная ритмомелодическая «партия» авторского голоса реализуется в преобладании женских концовок, когда словесное ударение падает на предпоследний слог фонетического слова, обеспечивая мягкость интонационного рисунка, лишая его перепадов и сломов, в том числе и в соседних синтагмах. Эта ритмомелодическая особенность поздних чеховских рассказов справедливо рассматривается как одна из идиостилевых черт писателя, которая входит в систему языковых средств, придающих музыкальность его слогу [Гиршман 1982; Бицилли 2000 и др.].

Вступая в противоречие с экспрессивным мелодическим рисунком кульминационного фрагмента текста и найдя гармоническую согласованность с эмоциональным напряжением финала, эта глубоко лирическая нота с большей или меньшей степенью осознанности сохраняется на протяжении *всего текста*, эксплицируя устойчивую мягкую мелодию авторского голоса, формируя неповторимую атмосферу чеховского настроения.

Этот фон оттеняет сложный ритмомелодический рисунок экспозиции, передающий внутреннюю опустошенность Ивана Великопольского, которую зеркально отражает состояние природы. Оно эксплицировано в противоборстве ритмического параллелизма синтагменных концовок как знаке гармонии и ритмического контраста, вводящего эмоционально напряженную ноту:

«Погода вначале была *хорошая*, / *тихая*»: ~ - ~ ~ / - ~ ~ //

«<...> и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе *раскати́сто* / и *весело*»: ~ - ~ ~ / ~ - ~ ~ //

«<...> *точно дуло* в *пустую бутылку*»: / - ~ - ~ ~ - ~ ~ - ~ //

Фонографические средства вступают в противоречие с уравновешенным ритмическим рисунком. Так возникает акустический образ узкого бутылочного горлышка, в котором воеет ветер: этому способствует звуковой повтор лабиализованных *о* и *у*. Синтагматическая плавность сменяется ритмическими и темповыми сдвоями после противительного союза *но*, обостряющего конфликт двух мелодий. Следующие за ним синтагмы существенно различаются по количеству слогов, что ведет к расшатыванию ритма, резким сменам темпа (длинные синтагмы произносятся в ускоренном темпе), более осознанному смысловому и эмоциональному расчленению текста. Длинные синтагмы способствуют ассоциациям с ши-

роким степным пространством, которое охватил *холодный пронизывающий ветер*. Короткие речевые такты, в которых расстояние между ударными слогами существенно сокращается, создают почти физическое ощущение остроты *ледяных игл*, посыпавшихся с неба:

«*Но* *когда* стемнело в лесу, / не*кстати* подул с *востока* *холодный* *пронизывающий ветер*, // *всё* *смолкло*. // По *лужам* *протянулись* *ледяные иглы*, / и *стало* в лесу *неуютно*, / *глухо* / и *нелюдимо*. // *Запахло зимой* //» [Чехов, т. 8, с. 306].

В следующей картине, с переходом к развитию действия, меняется речевой регистр: на смену авторской речи приходит несобственно-прямая речь героя, отражающая настроение Ивана Великопольского. Ему предоставлена возможность самому расставлять эмотивно-смысловые акценты. Автор подчеркивает это трижды: «*Ему казалось, что...*», «*Студент вспомнил, что...*», «*студент думал о том, что...*».

В психологическом состоянии Ивана Великопольского побеждает уныние: он испытывает чувство растерянности, зыбкости всего сущего и бессмысленности усилий на пути обретения внутренней гармонии. Короткие синтагмы, несгармонизированность в них числа ударных и безударных слогов, хаотическое смешение мужских и женских концовок, структуры со смещенным гармоническим центром — все говорит о нарастающем смятении в душе Ивана Великопольского. *Холод* и *мрак* становятся для него физически ощутимыми и проникают в душу:

«У него *закоchenели пальцы* и *разгорелось от ветра* *лицо*. Ему казалось, что этот *внезапно наступивший холод* *нарушил во всем порядок и согласие*, что *самой природе жутко*, и оттого *вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо*. *Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно*» [Там же].

Природная дисгармония вызывает дисгармонию внутреннюю, герой смущен потерей этико-мировоззренческой опоры, испытывает муки душевной смуты. Изображение психологического состояния молодого человека через ассоциативные эмоционально-смысловые фокусы — ритмообразы, выводит читателя на уровень широких философских обобщений: то, что происходит с Иваном Великопольским, знакомо каждому из нас и многим доставляло настоящие страдания. Поэтому внутреннее смятение героя передается

читателю, поддерживаемое подтекстовой реализацией устойчивых для русского языкового сознания мотивов *дующего в лицо, холодно-го, сильного, пронизывающего ветра, ветра-бродяги*, вызывая ассоциации с *долгой дорогой* и *неприкаянностью*. Подтверждением может быть констатация ассоциативных связей между этими словами, зафиксированная в «Русском ассоциативном словаре»:

«**ВЕТЕР**: *сильный 81*; *дует 36*; *холодный 25* <...> *северный 13*; *в лицо, холод 10*; *воет, дождь 9* <...>; *буря, вольный, гуляет 6*; <...> *в поле 5*; *веет, вьюга, дуть, <...>, снег, холодно, шквал 4*» [Русский ассоциативный словарь 2002, т. 1, с. 86]. (Полужирным шрифтом отмечены частоты реакций, курсивом обозначены слова, представляющие пересечение ассоциатов со стимулами и репрезентирующие сетевые ассоциативно-смысловые отношения.)

В структурно-смысловом ракурсе эта картина — фиксация начала внутреннего, подтекстового сюжета — возрождения души молодого человека, усомнившегося в Боге. Ведь, будучи студентом духовной академии, в Страстную пятницу, предполагавшую не только самое строгое соблюдение Поста, но и вообще отказ от еды, он возвращается с *тяги* — с охоты, которая в контексте религиозного календаря приобретает статус убийства.

Холод, мрак, пронизывающий ветер, необходимость далекого пешего пути ночью, чувство голода определили настроение героя. Его самопогруженность, путаность мыслей и противоречивость чувств передают объемные синтаксические конструкции и большая протяженность абзаца.

В сознании героя его глубоко личностные ощущения жизни и бытия вырастают до пределов общечеловеческого, разрушая границы между ними, раздвигая время и пространство, и два временных плана — прошлое и настоящее, обретают статус сосуществующих во множестве переплетений, моделируя будущее и заряжая его эмоционально.

Этому способствует синтаксическое и пунктуационное оформление мыслей Ивана Великопольского, рождающее сложный ритмический рисунок фразы. Передаче нарастающего эмоционального напряжения служат все более развернутые и усложняющиеся по своей синтаксической структуре конструкции. Конец абзаца фикси-

руют два сложных предложения с разными видами связи, с разнообразными видами осложнения, определяющими его пунктуационное оформление.

В качестве отделяющего знака использована не столь частотная у А. П. Чехова точка с запятой, объединяющая предикативные единицы с разной пространственно-временной семантикой. Нагромождение однородных членов, отделяемых повторяющейся запятой, обобщающее слово, формально, но не семантически фиксирующее итог размышлений, — пунктуационный способ отражения внутреннего состояния Ивана Великопольского, синтаксически и графически явленный поток его сознания, не *изображенная*, а *отображенная* рефлексия над связью между малозначащими событиями его собственной жизни и величественным ходом истории, прошлым и настоящим. Ритмический рисунок текста передает нарастающее эмоциональное напряжение:

«Студент вспомнил, / что, когда он уходил из дому, / его мать, / сидя в сенях на полу, / босая, / чистила самовар, \ а отец / лежал на печи и кашлял; \ по случаю страстной пятницы / дома ничего не варили, \ и мучительно хотелось есть. \ И теперь, / пожимаясь от холода, / студент думал о том, / что точно такой же ветер / дул и при Рюрике, / и при Иоанне Грозном, / и при Петре, / и что при них / была точно такая же лютая бедность, / голод, / такие же дырявые / соломенные крыши, / невежество, / тоска, / такая же пустыня кругом, / мрак, / чувство гнета, / — все эти ужасы / были, / есть / и будут, / и оттого, / что пройдет еще тысяча лет, / жизнь не станет лучше. \ И ему не хотелось домой \» [Чехов, т. 8, с. 306].

В этих многосинтагменных фразах нарушено гармоническое чередование восходящей и нисходящей интонаций. Воспоминания героя о нищем доме, больном отце, босой матери, сидящей на полу в сенях и чистящей самовар, репрезентированы сложным предложением с разными видами связи — сочинительной, подчинительной и бессоюзной. Две из предикативных единиц осложнены (однородными сказуемыми, обособленным обстоятельством, выраженным деепричастным оборотом, одиночным обособленным определением). Все эти синтаксические конструкции предполагают использование восходящей мелодической кривой, которые следуют друг за

другом, создавая поле эмоциональной напряженности. В пределах предложения оно гасится нисходящим тоном концовок речевых тактов, соединенных сочинительной связью, но тут же подхватывается мощной волной следующих друг за другом синтагм с восходящей интонацией, оформляющей в следующем предложении сочинительные и подчинительные синтаксические связи на уровне отдельных предикативных единиц и предложения в целом (восходящее и нисходящее движение тона обозначено значками / и \ соответственно).

Нагнетанию эмоционального напряжения способствует учащение ритма синтагм, все более укорачивающихся к концу сложного синтаксического целого. Использование целого ряда коротких речевых тактов с первыми ударными слогами (за исключением последней синтагмы) — «*все эти ужасы / были, / есть / и будут*» — сужают мелодический диапазон заударных слогов, рождая ощущение безысходности, поддерживаемое языковыми средствами других языковых уровней.

Эмотивно-смысловые переключки реализуют мотивы *холода* и *тьмы* и выдвигают в качестве композиционно значимой тему одиночества: *холод — все сплошь утонуло в холодной вечерней мгле — пожимаясь от холода; вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо — кругом было пустынно и как-то особенно мрачно — мрак.*

Ощущение одиночества нарастает. Оно воспроизводится лабиализованными звуками, графически обозначенными буквами *о* — *ё* — *у* — *ю*:

«И теперь, пожимаясь от *холода*, студент думал *о том*, что *точно* такой же ветер дул и при *Рюрике*, и при *Иоанне Грозном*, и при *Петре*, и что при них была *точно* такая же *лютая бедность*, *голод*, такие же дырявые *соломенные* крыши, *невежество*, *тоска*, такая же *пустыня* кругом, *мрак*, чувство гнёта, — все эти ужасы были, есть и будут, и *оттого*, что *пройдёт ещё* тысяча лет, жизнь не станет лучше» [Там же].

Обилие лабиализованных гласных усиливает тревожное звучание текста. Фонообраз завывающего ветра рождает щемящие чувства неприкаянности и бездомья.

Заключительным аккордом размышлений Ивана Великопольского звучит последняя короткая фраза абзаца — «*И ему не хотелось домой*» с эстетически значимым провалом звучности на конечном фонетическом слове фразы, следующем за ее гармоническим центром и приходящемся на безличный глагол — *не хотелось*. Этот аккорд вбирает многозначительную интонацию конца (снижение темпа речи и интенсивности звучания, долгую паузу перед следующим абзацем), подчеркивающую мучительность ощущений Ивана Великопольского.

Для понимания подтекстового смысла происходящих со студентом духовной семинарии событий важно, что, с точки зрения религиозного сознания, мир — это божий дом, а отказ героя от дома может быть расценен как беззаконие и грех. Поэтому эстетическая значимость конечной фразы абзаца выходит за рамки лингвистического контекста и проецируется на сюжетно-композиционное пространство всего рассказа, коррелируя с другим эмоционально-смысловым контрапунктом текста, диаметрально противоположным по эмоционально-экспрессивной заряженности — с финалом, в котором студенту вид его *родной деревни* обрадует и добавит веры в торжество *правды* и *красоты*.

Завершение этого композиционного фрагмента текста — момент наиболее ощутимо эксплицированного ритмомелодического звучания двух «голосов» — автора и героя. Если в сознании Ивана Великопольского, как мы видели, нарастают внутреннее смятение и чувство безысходности, то голос автора играет роль сдерживающего фактора, не дающего герою дойти до точки невозврата его внутреннего саморазрушения. И делается это подтекстово, с помощью сбалансированного ритмомелодического рисунка последней фразы, имплицитно реализующего авторскую мысль о внеличностно существующей гармонии мира и ее непреходящем характере:

«И ему не хотелось домой»: ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ .

Наложение «голоса» автора и «голоса» героя в пределах одного контекста свидетельствует об авторском сочувствии переживаниям студента, мудром понимании того, как трудно юной душе обрести внутреннюю опору. В этом отношении символичной оказывается мифологема *пути* — к родному дому, родителям, к новому дню, освященному Светлым Христовым Воскресением. Это дорога жизни,

судьбы, обретения себя. Этот путь труден, лежит через обобщенно-символическое пространство темноты ночи, через одиночество и сомнения, через реку, образ которой вызывает интертекстуальные подтекстовые ассоциации с библейским сюжетом о сорокалетнем (вместо четырнадцатидневного) пути еврейского народа к переходу через реку Иордан в Землю Обетованную. Сорок долгих лет блуждал еврейский народ по пустыне, поскольку усомнился в вере, отдался земным страстям — поклоняясь золотому истукану (тельцу), ропща на исход из Египта, где можно было есть чеснок и мясо.

Дальше в тексте ритмомелодические особенности «голоса» автора и «голоса» героя становятся все более ощутимыми благодаря их размежеванию (но не полному разделению) и поочередно эксплицированному звучанию в последовательно расположенных абзацах.

Неизменно мягкий, сдержанный «голос» автора локально-подтекстово превалирует в тех фрагментах текста, которые окружают взволнованный рассказ Ивана Великопольского о событиях девятнадцативековой давности. Фрагменты текста, репрезентирующие авторскую речь, характеризуются преобладанием женских окончаний; четырехкратным (а во втором случае — трехкратным) использованием союза *и*, смягчающего ритм; рядом ритмических параллелей (полных: «две вдовы / мать и дочь»: ~ ~ - / ~ ~ - ; «жарко, / с треском»: - ~ / - ~ ; «бывалая / служившая»: ~ - ~ ~ / ~ - ~ ~ ; «в мамках, / <...> в няньках»: - ~ / <...> - ~ , и неполных: «высокая, / пухлая»: ~ - ~ ~ / - ~ ~ ), которые комплексно способствуют ритмомелодической плавности развертывания текста.

На этом фоне особо ощутим ритмомелодический рисунок прямой речи Ивана Великопольского, обусловленный его эмоциональным напряжением:

« — Вот вам и зима пришла назад, — сказал студент, подходя к костру» [Там же, с. 307].

Жесткость звучания мужских концовок «эхом» отзывается и в словах автора, которого никак не обвинишь в бесстрастности. В сильной позиции фразового ударения оказывается слово *костер*, которое в символическом пространстве рассказа приобретает особую значимость.

Восприятие обобщенно-символического значения этого слова в контексте художественного целого подготавливается ассоциатив-

но-подтекстово — через ритм рассредоточенного повтора самого слова и его контекстуального синонима *огонь* в проекции на два события: встречу со вдовами и библейскую историю о Петре, через использование слов с семантикой *света и тепла*, противостоящих *мгле и холоду*. Ср. в «Русском ассоциативном словаре»:

«СВЕТ: яркий 16; <...>, тьма 10; <...>; в темном царстве, потух 3; Божий, <...>, вечный, <...>, радость 1» [Русский ассоциативный словарь 2002, т. 1, с. 572].

«ТЕПЛО: <...> холодно 5; <...> дома, <...> холод 3; <...>; родное, свет, <...>, стужа <...> 1» [Там же, с. 654].

Современный исследователь справедливо акцентирует внимание и на символической роли пространственных координат в раскрытии символа огня: «Для чеховской позиции характерно, что “преображение” Ивана Великопольского происходит не в церкви, где чаще всего изменяются герои пасхальных рассказов, а в открытом пространстве, на вдовьих огородах, где “жарко, с треском, освещая далеко кругом вспаханную землю”, горит костер. Мгла, холод, ветер — эти спутники одиночества героя, его тяжелого расположения духа — сменяются теплотой костра и теплотой человеческого участия и сострадания» [Капустин 2007].

Сначала, выходя из леса на заливной луг, Иван Великопольский в пустынной и мрачной ночи увидел, что «только на вдовьих огородах около реки светился огонь; далеко же кругом и там, где была деревня, версты за четыре, все сплошь утонуло в холодной вечерней мгле» [Чехов, т. 8, с. 306]. Далекий свет костра — единственная путеводная «звезда» для героя, точка притяжения во *тьме* и *холоде* долгого пути:

« — Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр, — сказал студент, протягивая к огню руки. — Значит, и тогда было холодно. Ах, какая то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности унылая, длинная ночь!» [Там же, с. 307].

Развертывающийся ритмомелодический рисунок монолога Ивана Великопольского неустойчив, робко-сбивчив. Восклицательные конструкции, обратный порядок слов, рематическая заостренность мысли, замедление ритма на самой длинной — ключевой синтагме: «Ах, какая то была страшная ночь, бабушка!» [Там же] —

все свидетельствует о приближающейся кульминации, обладающей наибольшим эмоционально-смысловым зарядом.

Затем следует кульминационный фрагмент рассказа. Стоя у жарко горящего костра и грея руки, студент «посмотрел кругом *на потемки*», видимо, от холода и внутреннего напряжения «судорожно встряхнул головой» и стал вслух вспоминать историю Петра. Интересно употребление предлога *на* вместо предполагающегося *в*: выйдя из ночи, озаренный светом костра, студент интуитивно ощущает себя «вне» *тьмы*.

Показательно, что, рассказывая, студент не только непосредственно передает сюжет библейской истории, но и подробно описывает всю предысторию отречения Петра, и делает это безыскусно, искренне, экспрессивно. Для него крайне важна внутренняя мотивировка произошедшего.

Иван Великопольский глубоко сочувствует Петру, на это указывают многочисленные признаки эмоционально насыщенной речи, глубоко переживаемых чувств, в том числе большое количество разнообразных ритмомелодических средств: сочетание контрастных по длине синтагм («<...> и он никак не мог побороть сна. // Спал. //»); ритмические параллели («истомился душой, / ослабел»: ~ ~ - ~ ~ - / ~ ~ -); ритмический стык («теперь *видел*»: ~ - - ~; «его *били*»: ~ - - ~); скопление односложных слов, ускоряющих ритм («*вот-вот*», «*шёл вслед*»: - -); сложный рисунок чередования восходяще-нисходящих интонаций с преобладанием восходящих, фиксирующих многосинтагменность сложных и простых осложненных предложений; использование синтагм с резко контрастной высотой тона, эксплицирующих вводные конструкции («ты слышала», «понимаешь ли»); следующие одна за другой мелодические структуры со смещенным гармоническим центром, который каждый раз приходится на наиболее значимое слово синтагмы, выделяемое логическим ударением и самым высоким уровнем интонационного тона («“И *этот* был с Иисусом”, / то есть, что и *его*, мол, / нужно вести к допросу»; «Я *не знаю* его». / Немного погода *опять* кто-то узнал в нем одного из учеников Иисуса и сказал: “И *ты* из них”»); интонации незавершенности, неоднократно определяемые по многоточию, и т. д.

Этот знак препинания приобретает эстетически обусловленную смысловую и композиционно-архитектоническую полифункцио-

нальность, уходящую в подтекст, поскольку фиксирует не только концы предложений или границы сложных синтаксических целых, но и смысловую незаконченность мысли, смену пространственно-временного плана, композиционный переход от одного сюжетного события к другому, окрашенные особой тонально-интонационной нотой внутреннего напряжения героя.

Эмоциональное воздействие мелодического рисунка усиливается лексическими повторами слов, находящихся в сильной ритмической позиции — позиции фразового ударения («Его связанного вели к первосвященнику / и *били*», «теперь видел издали, / как его *били*»), в позиции мелодической вершины фразы («Немного погода *опять* кто-то узнал в нем / одного из учеников Иисуса»; «Но он *опять* отрекся») и т. д. Так первоосновой для выражения экспрессии на лексико-семантическом и семантико-синтаксическом уровнях становятся ритмомелодические средства, которые эксплицируют живое звучание прямой речи героя и обогащают повествовательную ткань рассказа собственным ритмическим рисунком.

Экспрессия ритмомелодики освобождает выразительность языковых средств других уровней. В создание эмоционально-напряженной картины включаются эмоционально-оценочные слова и лексическое обозначение физического и психологического состояния апостола: «*бедный* Петр *истомился душой, ослабел*», «Петр, *изнеможенный, замученный тоской и тревогой*, понимаешь ли, *не выспавшийся, предчувствуя*, что вот-вот на земле произойдет *что-то ужасное*, шел вслед... Он *страстно, без памяти любил* Иисуса, и теперь видел издали, как его били...» [Там же, с. 307–308].

Показательно, что в словаре М. Г. Колбеновой «Органы чувств, эмоции и прилагательные русского языка» прилагательное *ужасный* квалифицируется как слово, устанавливающее стойкие связи со зрительными, слуховыми, обонятельными и вкусовыми ощущениями, то есть эксплицирующее наличие разнообразных ассоциативно-эмоциональных связей, которые реализуют целостность восприятия, впечатления, состояния человека [Колбенева 2010, с. 306].

В сознании студента опять борются *свет* и *тьма*. Эта борьба явлена текстовыми и подтекстовыми — *иррациональными и рациональными* средствами. Прямая отсылка к тексту Евангелия является стимулом к формированию интертекстуальных ассоциативных про-



екций, поскольку в эстетическом пространстве Евангелия от Иоанна *свет и тьма* образуют устойчивый эмотивно-смысловой мотив, лежащий в основе символических противопоставлений.

В этой перекличке символическую многоплановость приобретает и имя главного героя — Иван, отсылающее читателя как к памяти об апостоле Иоанне Богослове, так и к мысли о самом распространенном русском имени. В первой главе Евангелия говорится, что Слово было вначале, в нем «была жизнь» и «жизнь была *свет* человека»; «И *свет во тьме светит*, и *тьма* не объяла его» (Иоанн, 1:5). «Был *Свет* истинный, который просвещает всякого человека, приходящего в мир». (Иоанн, 1:9). «*Свет* истинный» — это Иисус Христос, который, обращаясь к народу, говорит: «Я *свет* миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить *во тьме*, но будет иметь *свет* жизни» (Иоанн, 8:12).

Тема учения, которое есть «свет миру», получает развитие в Первом соборном послании: «Кто любит брата своего, тот пребывает *во свете*, и нет в нем соблазна; А кто ненавидит брата своего, тот находится *во тьме*, и *во тьме* сходит, и не знает, куда идет, потому что *тьма* ослепила ему глаза» (1-е Посл. Иоанна, 2:10–11).

Интертекстуальные подтекстовые ассоциативные связи расширяют эстетические возможности словообраза *костер*, придавая ему символическое значение. Костер — рубеж для героя: он идет на свет костра одним человеком, а уходит другим. Этот образ-символ обладает большой ассоциативно-обобщающей силой и активизирует в памяти читателя интертекстуальные связи. Ср. с рядом поэтических образов, зафиксированных в «Словаре поэтических образов» Н. Павлович: П. Вяземского — «Которого душа есть пламень»; А. Блока — «Легкий ветер повеял нам в очи... / Если можешь, костер потуши! / Потуши в сумасшедшие ночи / Распылавшийся уголь души»; Д. Андреева, написавшего о М. Волошине «С душою страстной, как степной костер...»; Н. Клюева — «Вспыхнет сердце, костер привратный, / Озаряя Терновый лик»; А. Ахматовой — «Чтоб в страшной пустоте мое осталось тело, / Чтобы в последний раз душа моя горела, / Земным бессилием, летя в рассветной мгле, / И дикой жалостью к оставленной земле...» и др. [Павлович 2007, т. 1, с. 264, 277].

Векторная заданность ритмообразов в чеховском тексте проецируется в лексико-семантическую плоскость, участвуя в формировании ассоциативно-смыслового объема ключевых словообразов.

На значимость лексико-семантического уровня в смысловой глубине текста и его эмотивно-смысловых акцентов указывал и А. С. Собенников: «Слова “огонь”, “свет” и их производные употреблены автором десять раз, а “мрак”, “темнота”, то есть “тьма” — семь раз. Если учесть, что “Студент” — один из самых лаконичных рассказов Чехова, то символы “света” и “тьмы” поистине становятся смысловым центром чеховского шедевра». И далее: «В контексте чеховского пасхального рассказа “тьма” — мир, не просветленный светом Христова учения. Поэтому путь Ивана Великопольского от “тьмы” к “свету” — это путь от ненависти к любви, от одиночества и чувства потерянности в мире к людям, от бездомности к дому» [Собенников 1997].

Такой вывод вполне органично вытекает из анализа эмоционально-смыслового потенциала подтекста, в формировании которого важную роль играют ритмообразы — опосредованно вербализованные средства. Смена и чередование ритмизированных и неритмизированных отрезков текста эстетически отражает смену и чередование разных психологических состояний главного героя, их напряженную борьбу.

Ритмическая архитектура «Студента», его эмоционально-смысловая глубина открывают перед читателем возможность интерпретировать рассказ не только в нравственно-этическом, но и в философском ключе, гораздо шире, чем в рамках проблемы веры и безверия главного героя.

На первый взгляд, студент духовной академии, готовящийся к службе Богу, должен был бы противостоять вдовам, крестьянкам Василисе и Лукерье. Здесь оказывается важной этимология слова «студент»: от латинского слова *studens* (*studentis*) — «усердно работающий, занимающийся» [Захаренко 2003, с. 613]. Вдовы, хотя и ходили на службу (« — Небось, была на двенадцати евангелиях?» — Была, — ответила Василиса»), но в Страстную пятницу не отказываются от еды (когда студент подходил к костру, Лукерья мыла котел и ложки), а значит, по мнению людей религиозных, вера их недостаточно глубока.

Но спасают блуждающего в темноте весенней ночи и потемках сомнений студента именно эти женщины — благодарные слушательницы, речевые партии которых в рассказе не развернуты. Василиса произносит всего две короткие, малосущественные фразы, а ее дочь Лукерья вовсе не говорит. В кульминационной точке рассказа молчание обретает свойства эстетического знака, подтекстово противопоставляя вербализованное (студентом) и невербализованное (вдовами) глубокое переживание.

Толчком к внутреннему возрождению Ивана Великопольского служит эмоциональная реакция слушательниц, не проронивших ни слова в ответ на страстный рассказ студента. Ведь сам рассказ убеждал вовсе не в том, что в событиях Страстной пятницы определяющую роль играли *правда и красота*, а скорее — в прямо противоположном: *правда и красота* всегда были жертвами жестокой и непреложной необходимости, проявления человеческой слабости, ошибки, невольного предательства. Но вопреки этому внезапно обретенный новый взгляд Ивана Великопольского на свою собственную жизнь и на историческую жизнь человечества полон радости и надежды. Мысль о правде и красоте, всегда направлявших человеческую жизнь, сильным аккордом звучит в финале рассказа, невольно возвращая читателя к его названию. Теперь оно воспринимается *читателем* на новом подтекстовом уровне: молодому студенту еще многому придется учиться у окружающих его людей, в том числе состраданию и чувству душевного родства со всем миром.

Трагедия Петра остро ощущается слушательницами: Петр «горько-горько заплакал», и Василиса заплакала. Повтор глагола — одно из звеньев «цепи», связывающей два сюжетобразующих события рассказа.

«Продолжая улыбаться, Василиса *вдруг* всхлипнула, слезы, крупные, избыточные, потекли у нее по щекам, и она заслонила рукавом лицо от *огня*, как бы *стыдясь своих слез*, и Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который *сдерживает сильную боль*» [Чехов, т. 8, с. 308].

В этом текстовом фрагменте резко меняется ритмический рисунок фразы. Благодаря развернутости синтаксической конструкции, увеличению длины синтагм, трехкратному повтору союза *и*,

придающему мелодическому рисунку фразы плавность, читатель ощущает смену настроения героя — начинающее проникать в его душу внутреннее спокойствие, которое способствует появлению обостренного, внимательного взгляда студента, заметившего тяжелое, напряженное выражение лица Лукерьи.

В кульминационном и посткульминационном пространствах текста слово *заплакал (заплакала)* через ритмику лексического повтора трижды возвращает сознание самого Ивана Великопольского к тому, что происходило у костра на вдовьих огородах. Мысль о том, почему заплакала Василиса, не дает ему покоя:

«Теперь студент думал о Василисе: если она *заплакала*, то...» [Там же].

Далее:

«Студент опять подумал, что если Василиса *заплакала*, а ее дочь смутилась, то...» [Там же, с. 308–309].

«Если старуха *заплакала*, то...» [Там же, с. 309].

Слезы героини — это знак внутреннего очищения, неуничтожимого стремления к *правде и красоте*, того, что женщины — Василиса и Лукерья не впали в грех уныния и отчаяния, а сохранили живую душу. Слезы — знак того, что непосредственная связь времен — настоящего и того, «что происходило девятнадцать веков назад», осознается Василисой и Лукерьей всем сердцем, всей душой. Они видят в апостоле Петре своего брата, глубоко переживают за него, сострадают ему. *Со-страдание* и есть та *цепь*, которая не знает ни временных, ни пространственных преград. Именно о ней думает Иван Великопольский в конце рассказа, когда мысли об одиночестве отступают и студент осмысляет себя как одного из многих, кто, возможно, мучился теми же сомнениями и так же искал пути из тьмы к свету:

«Прошлое, / думал *он*, \ связано с настоящим / непрерывно *цепью* событий, \ вытекавших одно из другого. \ И ему казалось, / что *он* только что *видел* / *оба* конца этой *цепи*: \ дотронулся до одного конца, \ как *дрогнул* другой \» [Там же].

Гармоническое сочетание синтагм с повышением и понижением тона, постепенное нарастание количества безударных слогов от синтагмы к синтагме, фиксация гармонических центров ближе к концу синтагмы, характерная для неэмоциональной, размеренной

речи, и, как следствие, отсутствие темпового сбоя, ритмическая и лексическая переключка двух последних синтагм — все создает спокойный ритм фразы и придает размышлениям Ивана Великопольского *философскую*, обобщающую глубину.

Если же обратить внимание на то, что из всех персонажей, оказавшихся у костра на вдовьих огородах, плачет только Василиса — пожилая женщина, мать, то открывается еще один подтекстовый пласт: слезы матери (в том числе и в христианской символике) всегда были символом любви и неизбежной боли.

Отсюда перебрасывается подтекстовый ассоциативный мостик к лексически фиксируемой смене психологического состояния Ивана Великопольского. Он возвращался домой с неохотой (вспомним начало рассказа: «И ему *не хотелось* домой»), но после встречи со вдовами неосознанно воспринял свою деревню уже не как *пустынную*, а как *родную*, переправился на пароме через реку (что ассоциативно отсылает к идее внутреннего перерождения), поднялся в гору (что глубоко символично, поскольку в финале рассказа речь идет о духовном росте героя) и по-новому осмыслил жизнь — свою и других людей. Чувство одиночества отступило. Гармония мира восстановлена. Поэтому *одинокий огонь* на вдовьих огородах теперь Ивану Великопольскому видится *спокойно* мигающим на жестоком ветре.

Ритм, заданный фонетическими, лексико-семантическими и семантико-синтаксическими средствами кульминационного фрагмента, распространится и на посткульминационное пространство текста, в котором «голоса» автора и героя вновь оказываются наложенными друг на друга. Их ритмической сгармонизированности служат лексический и лексико-семантический повтор («*заплакала*»), контекстуально-антонимический контраст («*к нему самому — ко всем людям*»), синтаксический параллелизм («*если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась*»), двух- и трехкомпонентные ряды однородных членов («*вдохнул и задумался*», «*слезы крупные, избыльные*», «*выражение у нее стало тяжелым, напряженным*»), ряд однородных придаточных, присоединяемых одним и тем же союзным словом или союзом («Студент опять подумал, что если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, *что* происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, веро-

ятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям. Если старуха заплакала, то не потому, *что* он умеет трогательно рассказывать, а потому, *что* Петр ей близок, и потому, *что* она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра»), многосоюзие («*И* опять наступили потемки, и стали мерзнуть руки», «*И* радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух») и т. д.

Высокие эмоциональные ноты финала рассказа связаны не только с особенностями его ритмомелодического рисунка, но и с использованием ключевых слов текста *правда* и *красота*, через эмотивную и смысловую призму которых ретроспективно просматривается весь эксплицитно и имплицитно явленный смысл произведения. Рассказ заканчивается описанием того, о чем думал Иван Великопольский:

«*Правда* и *красота*, / направлявшие человеческую *жизнь там*, / в саду / и во дворе первосвященника, / продолжались непрерывно до сего дня \ и, по-видимому, / всегда составляли *главное* в человеческой *жизни* / и вообще на земле; \ и чувство *молодости*, / *здоровья*, / *силы*, / — ему было только 22 года, \ — и невыразимо *сладкое* ожидание *счастья*, / *неведомого*, / *таинственного счастья* / овладевали им *мало-помалу*, \ и *жизнь* казалась ему *восхитительной*, / *чудесной* / и *полной высокого смысла* \» [Там же].

Но у А. П. Чехова не бывает однозначных финалов, и победа *правды* и *красоты* для читателя не столь очевидна, если он умеет видеть в структуре чеховского повествования знаки подтекстового разведения «точки зрения» героя и «точки зрения» автора, но уже не на ритмомелодическом уровне («голоса» автора и героя звучат в унисон), а на лексическом, морфологическом и синтаксическом.

В финале рассказа студентом овладевают светлые мысли. Это фиксируется как ритмическими, так и лексическими средствами. *Узкая полоса холодной багровой зари*, замеченная автором и звучащая диссонансом в, казалось бы, очевидной победе *правды* и *красоты*, остается незамеченной Иваном Великопольским, не омрачает его вдохновенного состояния. Эта фраза важна с точки зрения лексических и ритмических переключек двух стержневых мотивов рассказа, формирующих его архитектуру: слово, эксплицирующее мотив *мрака* и *холода*, оказывается в кольцевом окружении

слов противоположной эмоционально-смысловой направленности. Звучит здесь и отзвук *холодной вечерней мглы* самого начала текста. Тревожно звенит цветовая нота — как авторское предвидение еще предстоящих и студенту, и всем нам испытаний и мук.

Автор сознательно дистанцируется от «точки зрения» студента с помощью синтаксической конструкции сложноподчиненного предложения: «*думал о том, что*»; с помощью вводного слова с допускающе-вероятностным значением «*по-видимому*» и модального глагола «*казалась*», а также благодаря включению вставной конструкции с указанием на возраст студента и с контекстуально важной ограничительной частицей *только*: «ему было *только* 22 года». Для автора вопрос о том, станет ли это эмоционально-возвышенное состояние души студента его глубоко осознанным принципом жизни, остается открытым.

В этом отношении замечание современного чеховеда П. Н. Долженкова представляется излишне категоричным: «Чехов не отвергает выводы студента, он заставляет сомневаться в них, превращает их в гипотезу тем, что дает им в качестве фона громадный во времени и пространстве мир, показывая, сколь мала имеющаяся не только у Великопольского, но и у науки, философии изученная (а главное, доступная для изучения) фактическая база» [Долженков 2003, с. 24]. В рассказе превалируют не мысль, не логические убеждения и доказательства, а внутреннее ощущение, чувство, подкрепленное движением души, неосознаваемое, неконтролируемое, *иррациональное*, опосредованно вербализованное, но от этого не менее весомое и значимое для обретения надежды и веры.

Скепсис автора мягок: рассказ заканчивается на высокой эмоциональной ноте, реализуемой через обилие открытых гласных: *правда и красота, направлявшие, там, продолжались, дня, всегда составляли главное, сладкое ожидание счастья, овладевали им мало-помалу*, ряд однородных членов: «Жизнь казалась ему *восхитительной, чудесной и полной высокого смысла*». Лирически выраженное чувство надежды эксплицируется в музыкальной гармонии фразы, которая создается девятикратным повторением союза и в пределах последнего абзаца; трехчленностью конструкции, объединяющей однородные ритмико-синтаксические единицы последней фразы текста; лексическим повтором словообраза *счастье*, ко-

торое в контексте художественного целого, вместе с ключевыми словами *правда и красота* приобретает композиционно значимый смысл, устремленный в пространство текста и за его пределы.

Мотив пути — из *тьмы в свет* — в чеховской поэтике не подразумевает простого и единовременного достижения цели. Это роднит рассказ и эпизоды встречи Андрея Болконского со старым дубом в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». Общими оказываются гармония между душевным обновлением героев и просветлением природы, одинаково знаковыми являются указания на молодой возраст каждого из них, начинающих ощущать неисчерпаемость своих жизненных возможностей. «Разительное структурное, формальное сходство двух текстов, — пишет А. Г. Головачева, — подкрепляется их тематическими, смысловыми соответствиями» [Головачева 2006, с. 281]. Соглашаясь с исследователем, добавим: в этом случае можно говорить и о ритмомелодических соответствиях.

Подведем основные итоги. Ритмомелодический рисунок рассказа «Студент» — гармонизирующий элемент его текста и подтекста, в формировании которых важную роль играют ритмообразы. Они возникают благодаря сочетанию разнообразных смыслопорождающих средств. Наиболее значимыми являются постоянная и колеблющаяся ритмика синтагм, их ритмический параллелизм и ритмический контраст, чередование мужских и женских концовок, ритмический стык, ритмический и темповый сбой, смена темпа за счет одно- и многосложных слов в соседних синтагмах, использование синтагм со смещенным гармоническим центром, нарушение гармонического чередования восходящей и нисходящей интонации в соседних синтагмах, использование синтагм с резко контрастной высотой тона и др.

Все эти средства проецируются как в образную, мотивно-тематическую, идейно-содержательную, так и в композиционно-архитектоническую плоскости художественного текста через подтекст.

Ритмомелодика участвует в формировании разных видов подтекста: *иррационального и рационального, локального и текстового, авторского и читательского*. Этим комплексом подтекстовых смыслов, как и в случае с фонографическими средствами, дирижирует

*иррациональный* подтекст. Он является той организующей силой, которая фокусирует вокруг себя идеозначимые смыслы, эксплицирует неразрывность и одновременно неслиянность в чеховской поэтике мысли-чувства.

Под рукой мастера ритмомелодические средства проявляют свойства динамического чередования, сочетания, наложения, сгущения и разряжения. Они активнее, чем звукобуквенные, взаимодействуют с другими языковыми (лексическими, грамматическими, пунктуационными) и надязыковыми подтекстообразующими средствами, способствуя формированию широкого идеосмыслового поля рассказа.

Ритмомелодические средства включены в формирование художественно-эстетических, аксиологических, нравственно-этических, религиозно-мифологических, психологических и других подтекстовых смыслов. Художественное освоение А. П. Чеховым таких экзистенциальных для человека категорий, как свет, тьма, правда и красота, внутренняя сила и слабость, холод равнодушия, душевное тепло и способность к состраданию, потребовало от писателя тонкой огранки текста, репрезентирующего не только вербализованные, но и подтекстовые смыслы.

\* \* \*

Фонографический уровень художественного текста — полноправный компонент его смысловой структуры. Он не обладает собственной семантикой, но потенциально связан со смыслом.

Средствами формирования подтекстовых смыслов могут быть любые единицы фонографического уровня и их сочетания: звукоподражания, звуковые повторы, ритм и мелодика, с которыми коррелируют графико-орфографическое и пунктуационное оформление текста. Формируемые ими подтекстовые смыслы основаны на универсальных и индивидуальных эмотивно-содержательных ассоциациях, подвижны и динамичны, легко перетекают друг в друга.

Особенность звуко-символического строения художественного текста состоит в опоре на бессознательное восприятие его звукобук-

венной и ритмомелодической материи и легче осознается людьми, обладающими языковым чутьем.

Перевести *иррациональное* содержание, передаваемое фонографическими средствами, на *рациональный* язык без эмоционально-смысловых потерь нельзя. Любая вербализация носит предположительный характер.

Опора на эстетические возможности фонографических средств, искусное их комбинирование между собой и с элементами других языковых уровней, включение всего языкового пласта в систему стимулов формирования подтекста дает возможность А. П. Чехову создавать «подводное течение» — пласт *иррациональных* смыслов. В подтексте воплощено богатое эмоционально-смысловое содержание, благодаря которому текст приобретает содержательную емкость и настраивает на ассоциативность своего восприятия и осмысления.

Музыкальность чеховской фразы, оказывающая сильнейшее суггестивное воздействие на *читателя*, во многом объясняется активным использованием *автором* фонографических средств. Эти средства в первую очередь спроецированы в ракурс формирования *иррационального и локального* видов подтекста. Через их посредство открывается путь к *рациональному и текстовому* видам подтекста.

Фонографические средства вовлечены в процесс выстраивания образной и сюжетно-композиционной систем произведения, его речевой структуры, идеомысли, поэтому воспринимаются как компоненты сгармонизированного эстетического целого.

## ГЛАВА IV

# Грамматическое пространство текста и подтекста А. П. Чехова

### § 1. Грамматическое единство художественного текста как средство реализации его смыслового потенциала

Основы изучения поэтических функций грамматики были заложены еще в классических трудах Ф. И. Буслаева [Буслаев 1997], А. А. Потебни [Потебня 1968], А. М. Пешковского [Пешковский 2009], Г. О. Винокура [Винокур 1991].

Особое место в научном осмыслении эстетических возможностей грамматики занимает учение В. В. Виноградова, в котором сформулирована методологическая основа изучения грамматики художественного текста и даны образцы глубокого анализа грамматических форм и категорий в произведениях А. С. Пушкина, А. Н. Лескова, Ф. М. Достоевского, В. В. Маяковского, А. М. Горького, А. А. Ахматовой и др. [Виноградов 1959, 1963, 1976, 1980, 1986 и др.].

О «грамматике поэзии» писали Л. В. Щерба [Щерба 2007<sup>1</sup>, 2007<sup>2</sup>] и Р. О. Якобсон [Якобсон 1975, 1983, 1987], дав блестящие образцы лингвоэстетического толкования отдельных текстов через призму их грамматики. «Грамматика поэтического языка и поэтической мысли» лежала в области научных интересов Г. Г. Шпета [Шпет 2010]. «Грамматика идиостиля» стала предметом монографического исследования В. П. Григорьева [Григорьев 1983], который и через 20 лет, при переиздании своей книги, отметил, что целостное представление об эстетике грамматики все еще носит ха-

рактик проекта: «Едва ли где-нибудь, кроме самих стихов, можно найти такую “грамматику”. Выявлена ли, описана ли она филологами с достаточной детализацией хотя бы по произведениям одного только поэта? Известны ли “сопоставительные грамматики” такого рода? Установлены или, по крайней мере, обсуждались ли принципы составления описательных грамматик для поэтических идиолектов? Нет необходимости множить подобные полуриторические вопросы, чтобы подсказывать читателю один за другим отрицательные ответы на них» [Григорьев 2000, с. 59].

По мере накопления знаний о природе грамматики, ее смысловой нагруженности и связи с человеческим мышлением стало очевидно, что ее роль в реализации эстетической функции языка, репрезентации языковой картины мира художника слова и его творческого мышления, непосредственно или опосредованно вербализованного, трудно переоценить.

Сегодня не вызывает сомнения тот факт, что художественный текст нужно рассматривать не как комплекс отдельных грамматических единиц, пусть и сгармонизированный единым замыслом автора, но как грамматически организованное целое. В пространстве художественного текста средства грамматической системы языка не только формируют отдельные предикативные единицы, но и устанавливают многовекторные связи между ними, образуя единую грамматическую композицию. Именно ей принадлежит главная роль в воплощении, с одной стороны, единства авторского замысла, в его текстовой и подтекстовой репрезентации, и, с другой — в целостности самой художественной действительности.

В среде исследователей долгое время бытовало убеждение, что эстетическими возможностями обладают по преимуществу лексико-семантические единицы. Такие выводы делались «не на основе конкретных исследований, но именно из-за отсутствия работ по поэтике грамматики» [Гин 1996, с. 187]. Убежденность в слабой способности грамматических средств к эстетизации была обусловлена неразработанностью методики их изучения и попытками применить к грамматике многократно и успешно апробированную методику лингвоэстетического анализа лексико-семантических средств. Но этому препятствовала сама языковая стихия, для которой характерна противопоставленность лексического и грамматического как

«свободного» и «обязательного», «индивидуального» и «категориального».

Авторская индивидуальность в лексико-семантической сфере проявляется иначе, выпуклее, ярче и потому проще обнаруживается исследователем. По словам Г. А. Золотовой, «благодаря системе, на ее фоне мы получаем удовольствие от действительной игры слов, поэтических образов, метафор, остроумных неожиданностей» [Золотова 2001, с. 110].

В отношении взаимосвязей лексики и грамматики сегодня наблюдается новый всплеск. Одним из его результатов стал «Новый объяснительный словарь синонимов русского языка» Ю. Д. Апресяна (первое издание вышло в 1995 г.) — концептуально новый словарь интегрального типа, в котором реализована идея отражения языковой, а не «наивной» картины мира и взята установка на детальное лингвистическое портретирование каждого элемента синонимического ряда, включая его семантические, референциальные, прагматические, коммуникативные, синтаксические, сочетаемостные, морфологические и просодические сходства и различия [Новый объяснительный словарь синонимов русского языка 2003].

Совсем недавно исследователи обратились к антропоцентрическому осмыслению грамматики и к тем внутренним процессам и механизмам, которые задействованы при образовании текста [Норман 2011; Ремчукова 2011; Ключи нарратива 2012 и др.]. Было обнаружено, что в разных типах речи и разных функциональных стилях грамматика проявляет себя как мобильная выразительная часть языковой системы. Характерные для современной речевой ситуации языковая игра, метафоризация и языковая рефлексия невозможны без употребления нетривиальных словоформ, грамматических рефлексивов и контрастов, всевозможных комбинаций грамматических и неграмматических компонентов, обнаруживающих лингвокреативную деятельность человека.

И хотя уже в античных риториках и поэтиках были осознаны выразительные возможности языка, только сегодня исследователи предметно занялись изучением грамматических особенностей текстов разных жанров. В недавно вышедшей книге Е. Н. Ремчуковой большой интерес представляют наблюдения исследователя за тем, как жанры заголовка, интервью, стихотворения, рекламного слога-

на, мемуаров, писем, эссе и т. д. получают различное не только лексическое и стилистическое, но и грамматическое оформление [Ремчукова 2011].

Новые горизонты изучения смыслопорождающих особенностей грамматических средств открываются перед исследователями лексической [Шарандин 2001] и ассоциативной грамматики [Караулов 2010].

В «Ассоциативной грамматике русского языка» Ю. Н. Караулов ссылается на мысль В. В. Виноградова о тесной связи внутри каждого слова между его лексическим значением и грамматической формой и, развивая это положение, выдвигает собственную гипотезу: «Правила словоизменения, соединения слов и словообразования, то есть грамматика, которая находится в распоряжении стихийного носителя языка, вся сплошь лексикализована, привязана к отдельным лексемам, как бы распределена между ними и целиком разлита, “размазана” по ассоциативно-вербальной сети (АВС)» [Там же, с. 6]. И далее: «Поскольку лексика не существует в отрыве от грамматики, грамматика языка также должна быть представлена в этой сети в виде отдельных словоизменительных (и словообразовательных) форм лексем, в своей совокупности — типически, в образцах — отражающих всю грамматическую систему» [Там же, с. 6–7].

В сфере грамматики системные отношения гораздо в меньшей степени пластичны и подвержены изменениям, но крепче, весомее, чем в фонетике или лексике. Как показало время, применительно к грамматике художественного текста метод лингвоэстетического толкования оказывается одним из наиболее продуктивных, поскольку его методологическую основу составляет положение о том, что эстетический факт — это не только и не столько случаи несовпадения с общелитературной нормой, сколько авторский выбор способов контекстуального включения и комбинирования языковых средств в художественном целом.

Трудно переоценить роль грамматики в формировании таких универсальных категорий смысловой структуры текста, как человек, событие, время и пространство. Безусловно, в их текстовой и подтекстовой репрезентации активное участие принимают не только грамматические, но и лексико-семантические, и фонографические, и другие языковые и надязыковые средства. Грамматика

играет ключевую роль в процессе реконструкции *читателем авторского*, всегда лишь частично вербализованного концептуально-смыслового плана, поскольку именно она создает языковой каркас смысловой структуры текста. Это происходит через систему грамматических форм и законов грамматической связи отдельных языковых единиц, через их ассоциативную реакцию, которая в сумме со стимулом, репрезентированным в тексте, образует цельное сочетание («модель двух слов», по словам Н. И. Жинкина), «которое в своей цельности может выступать как грамматикализованный фрагмент более пространного высказывания» [Там же, с. 9]. Речь идет о созданной автором картине мира.

Именно через призму «преобразующей личности» автора (выражение В. В. Виноградова) художественный текст предстает как лексико-грамматическое единство в двух плоскостях — синтагматической и парадигматической. В синтагматической плоскости он являет собой линейное единство, смену и чередование композиционно-синтаксических единиц. В парадигматической — поле реализации единых для автора принципов отбора и комбинирования языковых средств в динамике и непрерывности их объединения.

Исследование синтагматической плоскости текста имеет целью обнаружить и обосновать особенности разных типов и разных систем речи в художественном тексте, раскрыть их роль в грамматической композиции текста и подтекста. Это аналитический подход.

При парадигматическом подходе необходима иная логика исследования — от единого смысла художественного текста — к семантике его компонентов и их объединений. Такой подход представляет собой реализацию синтезирующего метода исследования.

Сочетание анализа и синтеза дает исследователю возможность не только раскрыть особенности реализации грамматических принципов построения отдельных языковых единиц в составе художественного текста, но и его грамматическое устройство как способ реализации авторского замысла. Такой подход позволил М. Ю. Сидоровой сформулировать концепцию грамматического единства художественного текста — его грамматического устройства, которое является способом реализации замысла автора, репрезентацией авторской интенции, которая, по законам искусства слова, всегда лишь частично вербализована.



«Единство, целостность как свойство текста, — справедливо отмечает М. Ю. Сидорова, — определяет селекцию и комбинацию языковых средств и возникает в результате этой селекции и комбинации. При создании текста лексико-грамматические средства отбираются автором осознанно или не осознанно, но в соответствии с единым замыслом, из системы языка именно с целью формирования некоего единства, — целостного произведения. <...> При чтении текста единство принципов выбора и сочетания грамматических средств определяет цельность его восприятия и понимания» [Сидорова 2000, с. 441].

Специфика грамматического устройства художественного текста, в отличие от текстов другой стилевой принадлежности, заключается в том, что оно опирается на эстетические, ассоциативно-смысловые потенции языковых единиц и языковой системы в целом, задействованные автором для текстовой и подтекстовой репрезентации художественной действительности и его отношения к ней.

Еще Г. О. Винокур подчеркивал: «Исследуя язык писателя или отдельного его произведения с целью выяснить, что представляет собой этот язык в отношении к господствующему языковому идеалу, характер его совпадений и несовпадений с общими нормами языкового вкуса, мы тем самым вступаем уже на мост, ведущий от языка как чего-то внеличного, общего, надындивидуального, к самой личности пишущего, мы встречаемся с понятием индивидуального языка, личного стиля» [Винокур 1990, с. 120].

Грамматическое единство художественного текста базируется на отборе и комбинировании словообразовательных, морфологических и синтаксических средств, которые проявляют себя одновременно и как компоненты текста, и как стимулы формирования подтекстовых смыслов.

Смыслообразующие возможности *словообразовательных средств* в идиостиле художника слова исследовались многократно и разносторонне. Причинами появления авторских новообразований занимались Г. О. Винокур [Винокур 1991], О. А. Габинская [Габинская 1981, 1986], В. П. Григорьев [Григорьев 1986]. Частотность использования разных способов словообразования и их значимость в идиостиле писателя изучали Е. А. Земская [Земская 1963, 1992, 2000, 2008 и др.], О. И. Александрова [Александрова<sup>2</sup> 1974<sup>1</sup>, 1974<sup>2</sup>],

И. С. Улуханов [Улуханов 1977, 1984], В. Н. Телия [Телия 1981, 1986], Л. В. Зубова [Зубова 1989, 1999, 2006], Д. В. Гугунава [Гугунава 2003] и др. Композиционно-архитектоническую роль морфемного повтора в художественном тексте описывали И. Б. Голуб [Голуб 1989], Л. В. Зубова [Зубова 1989, 1999, 2006], Н. А. Николина [Николина 2008]. О богатстве выразительных возможностей словообразования на примере синонимии, антонимии и омонимии аффиксов писала Т. Ф. Ефремова [Ефремова 2005]. Особую эстетическую роль экспрессивных аффиксов и словообразовательных архаизмов отмечала М. Н. Кожина [Стилистический энциклопедический словарь русского языка 2006]. Стилистические возможности словообразовательных средств рассматривали В. В. Виноградов [Виноградов 1986, 1995], Н. М. Шанский [Шанский 1959], Р. А. Будагов [Будагов 1967, 1971, 1974], Н. Д. Арутюнова [Арутюнова 1987, 1988, 1999], М. П. Брандес [Брандес 2004], Г. Я. Солганик [Солганик 2009], В. В. Одинцов [Одинцов 2010]. Окказиональные явления становились предметом рассмотрения А. Г. Лыкова [Лыков 1972<sup>1</sup>, 1972<sup>2</sup>, 1976], В. В. Лопатина [Лопатин 1973, 2007], Н. Г. Бабенко [Бабенко<sup>2</sup> 1997], Р. Г. Гатауллина [Гатауллин 2001], Г. Б. Гурцкой [Гурцкая 2011], Ж. Е. Тимашовой [Тимашова 2011] и др.

Словотворчество как феномен языковой личности исследует Л. И. Плотникова [Плотникова 2004], подробно останавливаясь на мотивационно-побуждающем и смыслообразующем этапах перехода от мысли к слову и рассматривая особенности новообразований в поэтическом наследии В. Хлебникова, И. Северянина, А. Вознесенского, И. Бродского. Анализу окказиональной деривации в поэтических текстах В. Хлебникова посвящено исследование И. В. Ляхович [Ляхович 2003]; структурно-семантическим особенностям окказионализмов М. И. Цветаевой — работа М. Ю. Нарынской [Нарынская 2004]; словотворчества Е. Евтушенко — диссертация Н. Ю. Санниковой [Санникова 2005]; сложным прилагательным-окказионализмам у А. И. Солженицына — исследование И. Г. Горовой [Горовая 2009]; структурно-семантическим и функциональным особенностям окказионализмов В. Высоцкого — работа Ю. И. Жабоевой [Жабоева 2010]; лексическим новообразованиям в прозе и публицистике Ю. Полякова — диссертация Н. Д. Яцук [Яцук 2011] и др.

Различное отношение художников к слову и словотворчеству, по справедливому замечанию Л. И. Плотниковой, отражает особенности их мировоззрения, идейные установки, направление, в рамках которого они работают. Имеет значение жанровая специфика произведения, поскольку слово встраивается в разные виды контекстов в их «узком и широком понимании»: фраза – текст – цикл произведений автора – его творчество в целом. «Творчество В. Хлебникова и отчасти И. Северянина, принадлежащих к разным группировкам футуризма, — замечает исследователь, — может служить примером крайнего отношения к словотворчеству, которое выразилось в претензиях на исключительность, в утопической мечте о сверхискусстве, способном изменить мир, отрицании поэтического наследия предшествующих литературных эпох» [Плотникова 2004, с. 327].

Для А. Вознесенского, представителя «громкой» поэзии «шестидесятников», характерен выбор необычных рифм, яркие поэтические фигуры, словотворчество, выражающее непосредственную реакцию на все, что происходит вокруг.

И. Бродский в своем творчестве выступает как субъект «трагического метода познания и изображения реальности». Поэтому «основная часть созданных поэтом новообразований — это потенциальные слова, передающие особое состояние героев и окружающего их мира» [Там же, с. 328].

Результатом научных изысканий М. Ю. Нарынской, исследовавшей особенности окказионализмов М. И. Цветаевой, стала мысль о том, что яркому, самостоятельному таланту выпало жить и творить в эпоху, порождавшую языковые эксперименты, манифестировавшую реализацию креативных возможностей языковой личности и самого языка. Поэтому лексико-семантические окказионализмы М. И. Цветаевой, такие как, например, *вечера-чтения, вообще-ночь, во-сне, единственная-здесь-свидетельница, куст-невелик, любовь-воочию, просто-любить, прошел-человек, не-я, сплошь-туча, четверть-звука* — это одно из проявлений ее языкового эксперимента. Они получают статус «полноправных лексем ее художественного языка, <...> особую смысловую нагрузку, участвуя в формировании понятий, значимых для контекста и нередко для всего творчества автора в целом» [Нарынская 2004, с. 8].

На особую значимость процессуальности в реализации эстетических потенциалов новообразований М. И. Цветаевой указывает Л. В. Зубова, объясняя, что путь словотворчества поэтессы повторяет исторические изменения в языке, а слова самой М. И. Цветаевой: «Слово — творчество, как всякое, только хождение по следу слуха народного и природного», — можно понимать буквально. «Динамика слова и формы, — поясняет Л. В. Зубова, — связана с точками их максимального напряжения в пограничных ситуациях, когда создается противоречие между различными свойствами слова. Разрешение такого противоречия осуществляется при конкуренции разнонаправленных потенциалов, заложенных в языковой единице. Особые условия стихотворного текста способствуют интенсивному и наглядному проявлению подобных противоречий и потенциалов, а следовательно, и дают возможность наблюдать языковую динамику непосредственно в художественном произведении» [Зубова 1999, с. 105]. Эта динамика — основа для формирования глубоких, многовекторных содержательно и эмоционально насыщенных подтекстовых смыслов.

Сегодняшний аспект изучения смыслообразующего потенциала словообразовательных средств в художественном тексте продолжает вектор лингвоэстетических исследований. Он обогащает наше представление о законах взаимодействия эксплицитного и имплицитного смысла в поэтическом слове. Мы разделяем мнение Г. О. Винокура: «Исследуя язык писателя или отдельного его произведения с целью выяснить, что представляет собой этот язык в отношении к господствующему языковому идеалу, характер его совпадений и несовпадений с общими нормами языкового вкуса, мы тем самым вступаем уже на мост, ведущий от языка как чего-то внеличного, общего, надындивидуального, к самой личности пишущего, мы встречаемся с понятием индивидуального языка, личного стиля» [Винокур 1990, с. 120].

Большим разнообразием отличаются сами подходы к изучению авторских новообразований. Е. А. Семенец использует системно-функциональный подход [Семенец 1992]; О. Г. Баталов — когнитивно-функциональный [Баталов 2004]; Ю. Н. Пацула — функционально-прагматический [Пацула 2005]; Е. С. Грищева и О. А. Шишкарева — структурно-функциональный [Грищева 2006; Шишкарева 2009] и т. д.

Богатые ресурсы *морфологии* также реализуют свой эстетический потенциал в формировании смысловой структуры и целостности художественного произведения. В рамках грамматического единства текста они реализуют свою функциональность, которая отражает антропоцентрическое начало грамматики. Г. А. Золотова отмечает: «Грамматическая наука — часть филологии, это не свод парадигм, правил и запретов, а ключ к строю языка, к строю текстов, к строю человеческой мысли» [Золотова 2001, с. 108].

Уникальность смыслообразующих возможностей морфологических средств убедительно доказывается в работах А. В. Бондарко [Бондарко 1971, 1994, 2001], В. П. Ковалева [Ковалев 1985], Е. С. Ермоленко [Ермоленко 1987], И. А. Ионовой [Ионова 1988, 1989], Л. В. Зубовой [Зубова 1989, 1999, 2000, 2006], Е. В. Красильниковой [1990, 2000], Я. И. Гина [Гин 1992, 1996], Б. Ю. Нормана [Норман 1994, 2006], Е. Н. Ремчуковой [Ремчукова 1999, 2011], А. А. Козаковой [Козакова 2000], Н. А. Николиной [Николина 2000, 2008], Г. А. Хайрутдиновой [Хайрутдинова 2004] и др. Большинство из этих исследований так или иначе связано с проблемами «поэзии грамматики» — эстетическим зарядом морфологических ресурсов, проявляющимся в художественном тексте на эксплицитном и имплицитном уровнях.

Исследованием эстетического потенциала *имени существительного* занимались И. А. Ионова [Ионова 1988], Л. И. Донецких [Донецких 1990], Г. А. Хайрутдинова [Хайрутдинова 2004], Л. М. Савина [Савина 2011]; *прилагательного* — Л. И. Донецких [1980, 1982], И. А. Ионова [Ионова 1988], Н. А. Нефедова [Нефедова 1988], О. И. Воробьева [Воробьева 1993], В. В. Карнаухова [Карнаухова 1998], Л. А. Таратинская [Таратинская 2010]; *глагола* — И. А. Ионова [Ионова 1989], О. С. Конькова [Конькова 1998], О. Н. Чарыкова [Чарыкова 2000], Н. Н. Галушко [Галушко 2008], М. В. Фролова [Фролова 2008], Е. Н. Яковенко [Яковенко 2008], И. А. Никандрова [Никандрова 2010], Л. М. Савина [Савина 2011]; *местоимения* — И. А. Ионова [Ионова 1989], М. Л. Фёдоров [Фёдоров 2008]; *наречия* — Т. П. Ившина [Ившина 2002] и др.

Е. Н. Ремчукова выделила широкий спектр морфологических явлений, которые обеспечивают реализацию креативного потенциала грамматики: потенциальные грамматические формы в рамках

грамматических категорий и лексико-грамматических разрядов; окказионализмы; морфологические солецизмы; парадигматические лакуны, обусловленные нормативными ограничениями в кодифицированных системах словоизменения; грамматические контрасты; грамматические ряды — «накапливание» в высказывании или тексте однородных грамматических компонентов; грамматическая вариативность; контекстуально обусловленные семантические сдвиги стандартной словоформы; грамматические и лексико-грамматические омонимы; грамматические рефлексивы; грамматическая метафора; грамматическая прагматика — актуализация грамматического или лексико-грамматического значения [Ремчукова 2011]. Такой «надчастеречный» подход дает возможность осмыслить креативный потенциал грамматики как системы. Глубинный языковой ярус предстает в качестве строго организованной системы, обнаруживающей и стабильность, и гибкость. «Степень лингвистической свободы, — отмечает Е. Н. Ремчукова, — зависит и от жанровой разновидности текста, и от языковой компетенции говорящего» [Там же, с. 16].

Действительно, особенности грамматического устройства прозаического и поэтического текстов во многом определяются их родовыми и жанровыми отличиями. В прозаическом тексте художественный мир и формы его языковой репрезентации связаны с сюжетом. Сюжетный текст, как правило, характеризуется многособытийностью. Отсюда разнообразие видо-временных форм глаголов, которые выполняют текстовые функции, волей автора организуя темпоральный объем текста. На это указывал В. В. Виноградов, выделив четыре основные функции видо-временных форм глагола, которые являются инструментом композиционно-грамматического анализа текста [Виноградов 1980, 1986]. Эта идея была развита Г. А. Золотовой [Золотова 2002].

Вслед за В. В. Виноградовым и Г. А. Золотовой внутри совершенного вида различаем динамический аористив и результативный перфектив. Аористивные глаголы активного действия реализуют сенсорное, непосредственное восприятие действия и, последовательно сменяя друг друга, двигают сюжет: «В ворота *вошла* она... *Поднялася* на крыльцо И *взялася* за кольцо (Пушкин)» [Там же, с. 13]. Перфективные глаголы вербализуют ментальное восприятие

происходящего в воспринимающем сознании в рамках событийного времени: «*Прошли* года чредою незаметной, И как они *переменяли* нас! (Пушкин)» [Там же].

Внутри несовершенного вида различаем имперфектив процессуальный и узуально-характеризующий. Процессуальные глаголы представляют действие или состояние в их протяженной длительности: «И грачи так безумно *кричали*, И так яростно ветлы *шумели* (Н. Заболоцкий)» [Там же, с. 14]. Узуально-характеризующие глаголы описывают постоянные признаки, действия или состояния как обычные занятия, умения, свойства, отношения вне их конкретной временной локализованности: «Старый музыкант *любил играть* у подножья памятника Пушкину (А. Платонов)» [Там же].

Концепция семантического описания грамматики времени, предложенная Дж. Лайонза [Lyons 1978] и А. Вежбицкой [Wierzbicka 2007], послужила для нас отправной точкой при характеристике форм экспликации художественного времени в пределах разных видов контекстов. Мы разделяем убеждение исследователей, что грамматика времени должна рассматриваться не как сфера исключительно глагола, а как сфера предложения, сложного синтаксического целого и текста в целом.

Необходимо помнить и о том, что важную роль играет семантика конкретной глагольной лексемы. Особое значение здесь приобретает противопоставление акциональных и неакциональных глаголов, то есть грамматика коррелирует с лексико-семантической системой, подтверждая неразрывность их связей в пространстве текста. Реализация текстовых функций видо-временных форм глагола обусловлена и их контекстуальным окружением: лексическими и грамматическими временными конкретизаторами, формами предикатов в узком и широком лингвистическом контексте. Комбинируясь в тексте, видо-временные формы глагола не только преодолевают раздробленность его мотивной структуры и формируют его повествовательный ритм, но и выполняют суггестивную функцию.

Вопросам смыслового потенциала морфологических средств посвящены многие исследования. Фундаментальными признаны работы А. А. Потебни [Потебня 1968, 1977, 1990], В. В. Виноградова [Виноградов 1981, 1986, 1990<sup>1</sup>, 1990<sup>2</sup>], Г. О. Винокура [Винокур 1990, 1991, 1997], А. М. Пешковского [Пешковский 2009],

Л. В. Щербы [Щерба 2007<sup>1</sup>, 2007<sup>2</sup>], Р. О. Якобсона [Якобсон 1975, 1987], А. Н. Гвоздева [Гвоздев 1952] и др. Стилистические особенности морфологических средств, дающие возможность передавать разные, в том числе и неожиданные смыслы, описаны Д. Э. Розенталем [Розенталь 1987], И. Б. Голуб [Голуб 1989], Г. И. Пановой [Панова 2010], Ю. А. Бельчиковым [Бельчиков 2012] и др.

Морфология художественного текста изучается на всех уровнях ее сложнейшей системы: частей речи, лексико-грамматических разрядов, морфологических категорий, грамматических значений и способов их выражения. Подробно рассмотрев эстетические потенции морфологии в поэтической речи, И. А. Ионова считает главным итогом проведенного ею исследования убеждение, что в поэзии морфологические средства выразительности «не есть периферия художественных средств языка. Эстетические возможности морфологии чрезвычайно богаты, однако они могут быть представлены лишь с учетом многогранности, разноплановости самой морфологии как сложнейшей системы, обладающей семантическими, формально-грамматическими, синтаксическими, словообразовательными, стилистическими, историческими характеристиками» [Ионова 1988, с. 153].

Сказанное вполне справедливо и для прозаических текстов, которые в той же степени, но иначе, чем поэтические, подчиняются законам эстетического. К аналогичным выводам приходит и Г. А. Хайрутдинова, относя к факторам, способствующим актуализации эстетического потенциала слова как единицы морфологии следующие: частеречная принадлежность слова; включенность языковой единицы в грамматическую оппозицию в рамках морфологической категории; отнесенность к определенному лексико-грамматическому разряду; грамматическая изменяемость / неизменяемость; отнесенность к определенному формальному классу слов; стилистические особенности и некоторые другие [Хайрутдинова 2004].

Можно спорить о составе этих факторов и их количестве, но показательно, что наиболее продуктивными являются два: включенность языковой единицы в грамматическую оппозицию в рамках морфологической категории (падежа, числа, рода и т. д.) и отнесенность слова к определенному лексико-грамматическому разряду (например, существительные собственные / нарицательные,

отвлеченные / конкретные, одушевленные / неодушевленные и т. д.). Это значит, что можно говорить как о разной способности языковых ресурсов к эстетизации, так и об определенных приоритетах, которые осознанно или неосознанно расставляют художники слова, осваивая языковую стихию и формируя собственные, всегда уникальные языковые картины мира.

Интересные открытия делаются в области *синтаксиса* художественного текста. Его изучение началось с поэзии. Новаторским для лингвоэстетики было введение в работах Вяч. Вс. Иванова и М. Л. Гаспарова представления о ритмико-синтаксических клише как воплощении интенции отрезка речи, заключенного в пределы стиховой синтагмы, обрести коммуникативную самодостаточность. М. Л. Гаспарову принадлежит открытие «золотого века» русской поэзии как периода кристаллизации такого синтаксического строя стиха, когда большинство строк представляет собой целую предикативную единицу, или подлежащую (сказуемую) часть, или распространенный второстепенный член [Гаспаров 1984]. Такой угол зрения позволил М. Л. Гаспарову дать тонкие и глубокие образцы лингвоэстетического толкования стихотворений В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, Н. А. Некрасова, А. А. Фета, А. А. Блока, В. В. Маяковского, О. Э. Мандельштама [Гаспаров 1986, 1997, 1999, 2001, 2002 и др.].

Знаковой для исследований синтаксиса художественной речи явилась книга И. И. Ковтуновой «Поэтический синтаксис», в которой убедительно доказывается, что в поэтическом синтаксисе «можно увидеть более регулярную, чем в лексике, и более строго очерченную систему средств выражения» [Ковтунова 1986, с. 4].

Синтаксис прозаического текста труднее поэтического поддается исследованию. По образному определению О. Г. Ревзиной, «в то время как поэтический язык и поэтический текст <...> искушает и открывается лингвистическому мышлению, то прозаический текст, искушая, остается недоступным» [Ревзина 1998, с. 303]. Хотя очевидно, что синтаксис — та часть структуры художественного текста, в которой писательский почерк отражается непосредственно и ярко.

Одной из первых к синтаксическим особенностям идиостиля писателя-прозаика обращается Е. А. Иванчикова. Посвятив свою монографическую работу «индивидуальному синтаксису» Ф. М. Дос-

тоевского, она обнаруживает большую степень устойчивости «синтаксического почерка» писателя, сочетающуюся вместе с большой свободой и разнообразием его варьирования как текста в целом, так и фразы или ее частей. По мнению исследователя, синтаксис любого текста Ф. М. Достоевского «легко выдает своего автора, что служит одним из свидетельств своеобразия и цельности его творческой индивидуальности» [Иванчикова 1979, с. 284].

Книга Е. А. Иванчиковой как систематизированное описание синтаксиса Ф. М. Достоевского до сих пор остается единственным монографическим исследованием такого рода, ориентиром для дальнейших изысканий в области смысловой структуры художественного текста. Исследователю удалось развить идею В. В. Виноградова о том, что образ автора представляет собой центр, фокус, «в котором скрещиваются и объединяются, синтезируются все стилистические приемы произведения словесного искусства» [Виноградов 2005, с. 176].

Проблема смыслообразующего потенциала синтаксических средств приобретает все большую актуальность в связи с возрастающим интересом к самому процессу динамического развертывания художественного текста и его пространственно-временной организации, к языковой личности каждого из участников художественной коммуникации и взаимоотношениям автора и читателя. В круге этих проблем рассматривают особенности смысловой структуры художественного текста исследователи, обращаясь к тексту «Слова о полку Игореве» [Рылов 1978, 1980], к творчеству М. В. Ломоносова [Акимова 1973], А. С. Пушкина [Ильенко 2008], М. Ю. Лермонтова [Виноградов 1990<sup>1</sup>], Н. В. Гоголя [Бокарева 1999; Базавлук 2004], Л. Н. Толстого [Винокурова 2008], А. Белого [Кожевникова 1993], М. Цветаевой [Кочанова 2009], М. А. Булгакова [Бакалова 2007], И. Бродского [Богомолова 2006; Тихонова 2010], А. И. Солженицына [Амельченко 2013], В. Пелевина [Акимова 2006] и др.

В поле зрения исследователей оказывается эстетическое поведение разных синтаксических единиц, а также структура, функции и коммуникативная значимость разнообразных синтаксических связей. Это семантика и структура сложных предложений разных типов [Стулова 1997; Шикалова 2001], неполные предложения [Бон-

даренко 2002], конструкции с сочиненными рядами глаголов-сказуемых [Клецкая 2003], вводные и вставные конструкции [Бараночникова 2011], предложения, осложненные полупредикативными и пояснительными конструкциями [Чуглов 2012] и др.

К любопытным выводам в ходе своего исследования пришел Н. Ю. Мухин, поставивший перед собой цель на основе анализа вводных компонентов доказать или опровергнуть принадлежность «Романа с кокаином» В. Набокову или М. Булгакову. С помощью лингвостатистических данных ученый доказал наличие очевидных отличий в словоупотреблении разных авторов и показал, что метод частотных интервалов может претендовать на способ определения авторства. Низкая вероятность авторства В. Набокова была доказана с помощью частотных графиков, являющихся матрицей, «формулой» того или иного писателя [Мухин 2002].

В идиостиле художника слова способ построения текста играет столь же определяющую роль, как и отбор языковых средств. Поэтому нам близка позиция И. С. Папуши, изучившей особенности построения сложного синтаксического целого в текстах разных авторов и пришедшей к выводу, что эта синтаксическая единица может рассматриваться как один из экспликаторов идиостиля писателя [Папуша 2011]. Идиостиль отражается в выборе определенных вариантов построения сложного синтаксического целого, в котором формируется поле смыслового напряжения. Это поле реализует авторскую интенцию через языковые средства всех уровней по осознаваемой или неосознаваемой самим автором схеме. Поэтому структурно-смысловые характеристики сложного синтаксического целого проявляют его свойства как одного из языковых репрезентантов подтекстового содержания и экспликантов лингвокреативного мышления автора.

Сложное синтаксическое целое, как доказано сегодня, отличается от предложения и абзаца и служит не только основой текстообразования, но и способом воплощения нарративов разных типов [Москальская 1981; Дымарский 2001; Алехина<sup>2</sup> 2005; Солганик 2009; Папуша 2011 и др.].

Продолжается традиция синтаксических исследований сравнительного и обобщающего характера. Изучаются синтаксические особенности текстов разных художников слова — А. А. Фета

и А. А. Блока [Соина 1996], С. Соколова, Т. Толстой, В. Сорокина [Давлетьярова 2007]. Систематизируются характерные черты синтаксиса определенной эпохи [Ильенко 1989; Акимова 1990; Беднарская 1995; Формановская 2007; Марьина 2012] и др.

Показательно в этом отношении исследование Е. А. Покровской, охватывающее практически весь XX век и дающее возможность осмыслить синтаксические традиции и новации в идиостиле целого ряда художников слова. Сравнительный подход выявил, что некоторые писатели склонны к традиции: в их произведениях наблюдается невысокая частотность и небольшое разнообразие синтаксических новаций. Это М. Алексеев, Ф. Абрамов, В. Распутин, В. Астафьев. Синтаксические новации других авторов для дальнейшего языкового развития оказались мало перспективными и остались приметами их идиостиля: А. Белый, А. Платонов, В. Хлебников. Наиболее яркие новации, оказавшие существенное влияние на дальнейшее развитие синтаксического строя русского языка, обнаружены в произведениях М. Цветаевой, А. Битова, Г. Владимова, В. Аксенова, Б. Окуджава, позднего В. Катаева, Ю. Трифонова, В. Конецкого, В. Нарбиковой, М. Веллера, В. Сорокина, Вен. Ерофеева, Викт. Ерофеева и др.

Е. А. Покровская резюмирует: «В актуализирующем синтаксисе XX века прослеживаются две основные тенденции — к синтаксическому расчленению и слиянию. Поскольку экспрессивность образующих эти тенденции конструкций основана на эффекте обманутого ожидания, по мере их распространения в языке, вхождения их в различные функциональные стили, с одной стороны, стирается их выразительность, а с другой — радикализация самих тенденций в новых, более ярких и неожиданных конструкциях слияния и расчленения» [Покровская 2001, с. 8].

Синтаксическая наука вплотную подошла к осмыслению жанрообразующей [Аюпова 1993; Качесова 1998] и стилеобразующей роли синтаксиса [Фомина 2009].

Открытия в области синтаксиса художественного текста позволили ученым поставить проблему синтаксических средств формирования подтекста [Александрова<sup>1</sup> 2013; Пушкарева<sup>2</sup> 2013]. Сопоставив прозу таких современных авторов, как Д. Бортников, М. Елизаров, А. Ким, Н. Кононов, А. Королев, З. Прилепин, В. Токарева

и С. Шуляк, М. И. Александрова пришла к выводу, что «подтекст в повествовании от первого лица выявляет информацию о самоидентификации героя-рассказчика и специфике восприятия им объективной действительности» [Александрова<sup>1</sup> 2013, с. 6]. Мы разделяем это утверждение, но не готовы согласиться с мыслью исследователя о том, что основная функция подтекста — когнитивно-прагматическая. На наш взгляд, она носит производный характер, является вторичной по отношению к основной функции подтекста — эстетической, имманентно свойственной как художественному тексту, так и части его смысловой структуры — подтексту.

Н. В. Пушкарева, проанализировав прозу середины XIX – начала XXI вв. (произведения М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, А. Н. Апухтина, А. П. Чехова, А. Белого, М. А. Булгакова, С. Д. Довлатова, М. П. Шишкина), пришла к выводу о доминирующей роли синтаксического строя текста в формировании подтекстовых смыслов. Выделяя два вида подтекста — эмоциональный и конвенциональный, исследователь утверждает, что первый из них «образуется при употреблении конструкций экспрессивного синтаксиса, бессоюзных сложных предложений, при монтажной организации текста. Его присутствие маркируется нетипичной пунктуационной разметкой. Конвенциональный подтекст формируется при употреблении неопределенно-личных предложений, обозначающих действия неназванных, но устанавливаемых групп людей» [Пушкарева<sup>2</sup> 2013, с. 8].

Мы разделяем мысль исследователя о том, что синтаксические средства участвуют в формировании разных видов подтекста, но полагаем, что подтекстообразующим потенциалом обладают все синтаксические средства, поскольку языковой знак изначально характеризуется асимметричностью плана выражения и плана содержания. Отбор этих средств и их комбинирование носят идиостилевой характер и свидетельствуют о языковой личности автора, его художественном мышлении и эстетическом кредо.

Для осмысления лингвоэстетического потенциала синтаксических средств важным рубежом стало признание того факта, что сочетаемость слов в словосочетании, структурно-семантические особенности простого и сложного предложений, компоненты, осложняющие предложение, являются важными средствами создания

смысловой глубины текста даже при узуальном их использовании. При этом наблюдается взаимообусловленность экономии и избыточности языковых средств.

Надежду на новый подход в изучении возможностей синтаксиса высказывает С. Г. Ильенко, отмечая необходимость преодоления схоластики: он «не может быть сугубо грамматическим: для его эффективности необходим выход в культурную и социальную проблематику» [Ильенко 2009, с. 339].

Наиболее перспективным в анализе средств формирования смысловой структуры текста признается комплексный подход к его грамматике, предметом которого становится грамматическое единство текста. Этот подход осуществляется в том числе и в рамках функциональной грамматики — в работах А. В. Бондарко [Бондарко 1971, 1984], Ю. С. Маслова [Маслов 1984], М. А. Шелякина [Шелякин 2001], Г. А. Золотовой, П. К. Онипенко, Ю. С. Сидоровой [Золотова 2004]. Важнейшим принципом этого лингвистического направления провозглашен принцип единства его «структурных и функциональных аспектов», «системно-языковых и речевых элементов» [Бондарко 2001, с. 7]. Основной упор сделан на сочетание двух векторов анализа языкового материала — исходно-семантического и исходно-формального, в результате чего в центре внимания оказываются семантика и средства ее выражения.

Это направление в свое время складывалось на базе аспектологии, основателем которой был Ю. С. Маслов, положивший начало исследованию таких явлений, как связь вида и способов действия, взаимодействие значений видовых форм и контекста. Позже объектом исследования стали «соседние» поля — темпоральность, временная локализованность и таксис.

Представители этого лингвистического направления в основном строят свои исследования на основе текста и справедливо отмечают, что лингвистика «приближается к признанию текста основным своим объектом и к пониманию времени и вида как текстовых категорий» [Золотова 2002, с. 8]. Г. А. Золотова озвучивает одно из фундаментальных положений современной коммуникативной грамматики: «Текст и становится главным источником исследования языка, осмысления его грамматических форм, категорий в воплощенных их значениях, возможностях, условиях и назначении. Антропоцентрич-

ность таксисных отношений, темпоральных ритмов текста воссоздает общее неразделимое единство времени и пространства <...>, моделируя тот физический, социальный и ментальный мир — хронотоп, в котором реализуются и окружение и кругозор (выделено автором — Е. Л.) воспринимающего человека (по М. Бахтину)» [Там же, с. 13].

Г. А. Золотова выделяет единицы, формирующие композиционно-синтаксическую структуру текста. Они представляют собой пять коммуникативных типов — регистров. В понятии регистра обобщается соотношение структурно-семантического типа предложения с точкой зрения говорящего и его коммуникативными интенциями. «Соотношение регистровых блоков в каждом тексте, способы их соединения, взаимодействия подчиняются коммуникативным целям, законам жанра, литературного приема, воле говорящего, его индивидуального стиля. Это и составляет предмет дальнейшего филологического интереса на этапе, следующем за выделением лингвистически обоснованных речевых единиц» [Золотова 2006, с. 68].

При этом мы готовы согласиться с О. Г. Ревзиной в том, что выбранный Г. А. Золотовой термин *регистр* не вполне удачен вследствие внутри- и междисциплинарной омонимии [Ревзина 1998, с. 304], хотя сам угол зрения и соответствующий метод анализа текста представляются нам перспективными.

Точки соприкосновения коммуникативной грамматики и лингвоэстетики ощутимы. Их объединяет признание того, что любой текст создает (организует, выстраивает) человек. Поэтому, воспринимая его, мы можем наблюдать полет человеческой мысли в пространстве и времени, а отнюдь не в ее прикрепленности к «моменту речи», «а затем — выявить, какие закономерности этот полет, движение, перемещения организуют в текстовую структуру, в композицию этого произведения» [Золотова 2001, с. 112]. Эта мысль коррелирует со сформулированной В. В. Виноградовым задачей выявлять и систематизировать типизированные речевые единицы и изучать законы их комбинирования в текстах разного типа [Виноградов 1980].

К членению текста на строевые единицы есть и другие подходы: *точки зрения* у Б. А. Успенского [Успенский 2000]; *типы повествования* у Н. А. Кожевниковой (объективное и субъективное ав-

торское повествование, прямая и несобственно-прямая речь, внутренняя речь) [Кожевникова 1994]; *повествовательные формы* у Е. В. Падучевой (традиционный нарратив, свободный косвенный дискурс) [Падучева 1996]; *композиционно-речевые структуры* у О. Г. Ревзиной (авторское монологическое слово, прямая речь, внутренний монолог, несобственно-прямая речь) [Ревзина 1998]; *структурно-смысловые элементы* — сложные синтаксические целые у Л. Г. Бабенко, М. Я. Дымарского, И. С. Папуши [Бабенко<sup>1</sup> 2000; Дымарский 2001; Папуша 2011].

Каждый из подходов реализует свой угол зрения на текст, характеризуется собственными задачами и методами его изучения, но при этом апеллирует к признанным положениям о его единстве и целостности, о многомерности его смысловой структуры, представленной текстовым и подтекстовым уровнями.

Эти подходы могут служить надежной методологической базой для решения лингвоэстетических задач, в том числе и задачи раскрытия феномена подтекста, поскольку последний формируется в опоре на языковые единицы и разнообразные формы их комбинирования. Смысловое поле его экспликации — не только линейное развертывание текста, но и его полифоническая плоскость.

В своем лингвоэстетическом толковании художественного текста через призму подтекста мы в основном опираемся на концепции Б. А. Успенского и Н. А. Кожевниковой, включая, где это необходимо, элементы методики О. Г. Ревзиной и М. Я. Дымарского, отталкиваясь от убежденности в том, что без осмысления сложной структуры повествования А. П. Чехова невозможен путь к подтексту его произведений.

Значимость грамматики в смысловой структуре текста никак не принижает роли лексико-семантических средств. Лексические и грамматические значения и формы в тексте находятся в отношениях взаимопроникновения и взаимопересечения. Об этом писал еще В. В. Виноградов: «В русском языке нет бесформенных слов, так как лексическое значение всякого слова подводится под ту или иную грамматическую категорию, так как грамматическое значение органически входит в смысловую структуру каждого слова, находя выражение в его речевом употреблении» [Виноградов 1980, с. 37].



Таким образом, текст представляет собой не комплекс отдельных словообразовательных, морфологических и синтаксических единиц, а грамматически организованное целое, которое обладает большим смыслообразующим потенциалом.

Разные словообразовательные, морфологические, синтаксические единицы проявляют неодинаковую готовность к эстетизации. Это связано как с их собственной языковой природой, так и с разной степенью воздействия на них «преобразующей личности» автора.

Творческое освоение грамматических языковых средств — яркая идиостилевая черта художника слова. Эстетическое поведение разных грамматических единиц гармонизируется авторским видением мира, воплощающимся в уникальности каждого произведения.

Из всех словообразовательных средств, способных к смыслообразованию, наиболее часто художниками слова используются морфемный повтор, экспрессивные аффиксы, словообразовательные архаизмы, словообразовательные синонимы, антонимы и омонимы, окказионализмы и производные слова, образованные разными способами словообразования. Особое место среди них занимает семантический, в результате которого слово прирастает эстетическими значениями.

Многообразна палитра смыслообразующих возможностей морфолого-синтаксических средств. Здесь может учитываться множество факторов: частеречная принадлежность слова, включенность языковой единицы в грамматическую оппозицию в рамках морфологической категории, отнесенность слова к определенному лексико-грамматическому разряду, грамматическая изменяемость / неизменяемость, характеристика слова с точки зрения грамматической стилистики, структурно-семантические особенности синтаксиса, словосочетаний, предложений, ССЦ и разные виды синтаксической связи, синтаксический строй повествования (от 1-го или 3-го лица), синтаксические способы выражения субъекта действия и состояния, событий и действий, пространства и времени в моно- и полипредикативных конструкциях и т. д. Для лингвоэстетического толкования художественного текста через призму подтекста особо ценными оказываются те из них, которые проецируются на ключевые категории текста, воплощающие художественный замысел — человек, событие, пространство и время.

Грамматическое единство художественного текста — поле экспликации всех выделяемых нами видов подтекста. Смыслы, продуцируемые грамматическими средствами, не столь подвижны и вариативны, как смыслы, эксплицированные с помощью фонетических и лексических единиц и их комбинаций, но и не очевидны при поверхностном взгляде на текст, требуют глубокого проникновения в него, высокого уровня владения языковой и читательской компетенциями, языкового чутья, широкого кругозора.

## § 2. Грамматические средства формирования подтекста у А. П. Чехова

Смыслообразующий потенциал грамматических средств в поэтике А. П. Чехова изучен пока крайне недостаточно, хотя, по нашим наблюдениям, и словообразовательные, и морфологические, и синтаксические уровни его прозаических произведений для филолога представляют большой интерес.

В поле зрения исследователей словообразовательного языкового уровня попали письма А. П. Чехова. Они являются образцом эпистолярного жанра и не уступают по совершенству языка художественным произведениям писателя. Как отмечает Е. А. Жигарева, изучавшая в чеховских письмах авторские неологизмы, поражает не только число и экспрессивность новообразований писателя, но и разнообразие словообразовательных моделей, по которым они сформированы: *постепеновец, благовеститель, аплодисментошканье, безматериалье, бисмарковщина, литературничество, мордемондия, оравнодушие, толстожурнальный, двуличновольнодумствующий, ходулен, банкротист, левитанистее, балалаечнее, фельетонизировать, оравнодушел, разлимонился, французисто* и т. д. [Жигарева 1983, 1996, 2000].

К сожалению, пока не стали предметом специального исследования эстетические возможности окказионализмов в художественном наследии А. П. Чехова. Хотя к решению этой проблемы подступы делаются. Например, в диссертационном исследовании М. Садра, посвященном способам номинации человека в рассказах писателя, приводятся примеры авторских окказионализмов: «Вся

деревня... величает его *опричником*. Редкий день проходит без того, чтобы мужики и соседи не жаловались на нравы и обычаи Карпушки («За яблочки»), *опричник* — ‘человек, не подчиняющийся общим взглядам’; «Тулупов... от нечего делать беседовал с “*колбасником*”. Его собеседник, молодой сухопарый *немец*, <...> отрекомендовался горным мастером» («Русский уголь»); *колбасник* — ‘немец; намек на немцев, впервые торговавших в России колбасами’ [Садр 2011, с. 11–12]. Новообразования, как и другие средства номинации человека в рассказах А. П. Чехова, эксплицируют творческое мышление автора и предполагают активное восприятие со стороны читателя.

По нашим наблюдениям, использование словообразовательных средств в формировании подтекстовых смыслов у А. П. Чехова носит нерегулярный характер. Чаще всего писатель обращается к эстетическим потенциям морфемного повтора, синонимии, антонимии и омонимии словообразовательных аффиксов, использованию однокоренных слов, суффиксальной экспрессии. Частотны также одновременная актуализация языковых значений многозначного слова — так называемая семантическая деривация [О семантической деривации см.: Зализняк 2001] и использование слов в индивидуально-авторском значении. Все эти средства включены в систему языковой и надязыковой экспликации *локального и текстового, рационального и иррационального* видов подтекста в целом ряде произведений, среди которых «Попрыгунья», «В ссылке», «Палата № 6», «Страх», «Рассказ неизвестного человека», «Бабье царство», «Скрипка Ротшильда», «Три года», «Дом с мезонином», «Мужики», «В родном углу», «Ионыч», «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви», «В овраге» и др.

Выразительные средства словообразования многофункциональны и значимы для смысловой структуры чеховского текста. Морфемный повтор используется писателем для передачи авторской иронии по отношению к герою или группе героев, как, например, в рассказе «Попрыгунья». «Знаменитые» и «необыкновенные» «друзья и добрые знакомые» Ольги Ивановны, претендуя на статус творческой элиты, на самом деле не представляют собой ничего особенного, не обладают яркими личностными качествами и пошлы в своей бесконечной повторяемости. Поэтому при перечислении

«исключительных достоинств» художника Рябовского автор расставляет акценты при помощи морфемного повтора, подкрепленного ритмикой. *Рациональные и иррациональные локально* формируемые подтекстовые смыслы перетекают друг в друга:

«<...> *жанрист, анималист и пейзажист*» [Чехов, т. 8, с. 7].

И ниже о нем же как о человеке, который вполне отвечает внешней атрибутике знаменитости (что отнюдь не свидетельствует о его талантливости):

«<...> *имевший* успех на выставках и *продавший* свою последнюю картину за пятьсот рублей» [Там же].

Морфемный повтор может акцентировать внимание на свойствах описываемого предмета, как, например, в рассказе «Бабье царство»:

«Ах, *нехороший*, гнилой, *нездоровый* дом!» [Там же, с. 259].

Или в рассказе «Крыжовник»:

«Иван Иваныч и Буркин испытывали уже чувство *мокроты, нечистоты...*» [Чехов, т. 10, с. 56].

Словообразовательные акценты могут быть расставлены и в проекции на всю систему образов, как в рассказе «Дом с мезонином». Тогда они берут на себя функцию компонентов *текстовой* системы экспликаторов подтекста. Художник обречен на постоянную *праздность*, помещик Белокуров всячески подчеркивает свою *деловитость*, основная черта семьи Волчаниновых — *порядочность*, смысл жизни Лиды Волчаниновой — *духовная деятельность*.

Морфемный повтор оказывается вовлеченным в архитектурно-плоскостную этого рассказа, выстраивая психологический, подтекстовый сюжет о том, как вместо ожидавшегося *счастья* героя настигло *одиночество*. Бессмысленный спор художника и Лиды об *абстрактных* вещах, таких как мужицкая *грамотность*, *смертность*, *потребности*, *духовные способности*, и последовавший за ним неожиданный отъезд Мисюсь перечекивают все надежды.

Герой повести «В овраге» фальшивомонетчик Анисим в церкви во время венчания вдруг прослезился. Венчание в церкви — один из ключевых моментов сюжета, поэтому его языковое оформление значимо в проекции на весь *текст* и существенно для реализации идеосмыслов. Психологическое состояние Анисима, акцентированное в том числе и с помощью морфемного повтора, — минутное

духовное просветление перед теперь уже последним шагом в нравственную пропасть:

«И столько грехов уже наворочено в прошлом, столько грехов, так все *невылазно, неоправимо...*» [Там же, с. 153].

Встречаются у А. П. Чехова примеры использования омонимичных аффиксов. Обладая одинаковой звуковой оболочкой, они участвуют в ритмизации фрагмента текста и тем самым актуализируют внутреннее состояние персонажа. Например, о главной героине рассказа «Бабье царство» — Анне Акимовне говорится:

«*Поглядела* она кругом на темные окна и стены с картинами, на слабый свет, который шел из зала, и вдруг нечаянно заплакала, и ей досадно стало, что она так одинока, что ей не с кем *поговорить, посоветоваться*» [Чехов, т. 8, с. 295].

В слове *поглядела* приставка *по-* проявляет себя как «регулярная и продуктивная, чаще формо-, реже — словообразовательная единица, образующая глаголы совершенного вида со значением конечного предела (в словообразовании) или доведения до результата (в формообразовании) действия, названного мотивирующим словом, например: *поблагодарить, повредить, погибнуть, позеленеть, понравиться, похвалить, почувствовать*» [Ефремова 2005, с. 384].

В словах *поговорить* и *посоветоваться* приставка *по-* характеризуется как «регулярная и продуктивная словообразовательная единица, образующая глаголы совершенного вида со значением: в течение некоторого времени совершить действие, названное мотивирующим словом, например: *побеседовать, позаниматься, полюбоваться, поработать, посидеть, почитать*» [Там же, с. 383].

Способность к эстетической многофункциональности и участию в смыслообразовании *локального* и *текстового* характера обнаруживают антонимические аффиксы. В рассказе «Попрыгунья» смятение и растерянность Ольги Ивановны, вызванные смертельной болезнью мужа, переданы при помощи антонимических приставок в однокоренных словах:

«И доктора, *приходившие* дежурить и *уходившие*, не замечали этого беспорядка» [Чехов, т. 8, с. 29].

Глаголы с антонимическими приставками, фиксирующие завязку и развязку действия, тонко вплетены в сюжетно-композиционное пространство «Дома с мезонином». В начале рассказа

герой-повествователь «нечаянно *забрел* в <...> усадьбу» к Волчаниновым, в финале — он «*вышел* из сада, подобрал по дороге свое пальто и не спеша побрел домой». *Нечаянное* счастье проскользнуло мимо и осталось светлым воспоминанием. Использование однокоренных слов *забрел* и *побрел* актуализирует бесцельность перемещений героя-повествователя: на поверхностном смысловом уровне — праздное шатание между усадьбами, на глубинном, подтекстовом — по жизненному пути.

Контактное использование однокоренных слов окрашивает в иронические тона описание «добрых друзей и знакомых» Ольги Ивановны — героини рассказа «Попрыгунья»:

«Каждый из них был чем-нибудь замечателен или немножко известен, имел уже имя и считался *знаменитостью*, или же хотя и не был еще *знаменит*, но зато подавал блестящие надежды» [Там же, с. 7].

Аналогично:

«<...> отличный *чтец*, учивший Ольгу Ивановну *читать*» [Там же].

«<...> *певец* из оперы <...> уверявший Ольгу Ивановну, что <...> из нее вышла бы замечательная *певица*» [Там же].

Использование однокоренных слов в репликах участников диалога зеркально отражает их мысли и чувства и передает одинаковое эмоциональное состояние: в случае с Ольгой Ивановной и Рябовским — утомление и досаду от затянувшегося адюльтера. Ольга Ивановна Рябовскому:

« — Нам нужно расстаться на некоторое время, а то от *скуки* мы можем серьезно поссориться <...>

— <...> Тебе здесь *скучно* и делать нечего, и надо быть большим эгоистом, чтобы удерживать тебя <...>» [Там же, с. 20].

В сильной позиции текста — начальном абзаце контактное использование родственных слов с корнем *-игр-* определяет развитие подтекстово реализованного в рассказе «Бабье царство» психологического сюжета о неудавшейся, одинокой, «проигранной» жизни главной героини:

«Вот толстый денежный пакет. Это из лесной дачи, от приказчика. Он пишет, что посылает полторы тысячи рублей, которые он отсудил у кого-то, *выиграв* дело во второй инстанции. Анна Аки-

мовна не любила и боялась таких слов, как отсудил и *выиграл* дело. Она знала, что без правосудия нельзя, но почему-то, когда директор завода Назарыч или приказчик на даче, которые часто судились, *выигрывали* в пользу ее какое-нибудь дело, то ей всякий раз становилось жутко и как будто совестно» [Там же, с. 258].

Через текст всего рассказа протягивается дистантное употребление слов с корнем *-смех-* (27 употреблений) как знак внутреннего напряжения главной героини, ее ощущения непричастности к радости бытия и человеческому, женскому счастью, как знак плохо скрываемого конфликта между нею и окружением:

«А свои люди, рабочие, не получившие к празднику ничего, кроме своего жалованья, и уже истратившие всё до копейки, будут стоять среди двора, смотреть и *посмеиваться* — одни завистливо, другие иронически» [Там же, с. 259].

«В морозном воздухе раздавались *смех* и веселый говор. Анна Акимовна поглядела на женщин и малолетков, и ей вдруг захотелось простоты, грубости, тесноты» [Там же, с. 261].

«<...> Чаликов вздохнул и сказал *насмешиливо*, с негодованием:

— Правда говорится: из благородства да из чинов шубы себе не сошьешь» [Там же, с. 266].

«<...> Анна Акимовна сконфузилась, покраснела. Ей было стыдно, что люди стоят перед ней, смотрят ей в руки и ждут и, вероятно, в глубине души *смеются* над ней» и т. д. [Там же].

Контактное и дистантное расположение слов с корнем *-холод-* определяет развитие одного из важнейших мотивов рассказа «В ссылке» — мотива одиночества и жестокости жизни:

«Шагах в десяти текла темная *холодная* река; она ворчала, хлопала об изрытый глинистый берег и быстро неслась куда-то в далекое море» [Там же, с. 42].

«Слышно, как небольшие льдины стучат о баржу. Сыро, *холодно...*» [Там же].

«Прожила с ним барыня недолго. Где ей? Глина, вода, *холодно*, ни тебе овоща, ни фрукта, кругом необразованные да пьяные, никакого обхождения, а она дама балованная, столичная... Известно, соскучилась» [Там же, с. 44–45].

«<...> татарин заговорил о том, что не приведи бог захворать на чужой стороне, умереть и быть зарытым в *холодной* ржавой земле...» [Там же, с. 46].

«А от нужды голодно, *холодно* и страшно... Теперь бы, когда всё тело болит и дрожит, пойти в избушку и лечь спать, но там укрыться нечем и *холоднее*, чем на берегу; здесь тоже нечем укрыться, но всё же можно хоть костер развести...» [Там же, с. 47].

«Рыжий глинистый обрыв, баржа, река, чужие, недобрые люди, голод, *холод*, болезни — быть может, всего этого нет на самом деле. Вероятно, всё это только снится, — думал татарин» [Там же].

«Надевая на ходу рваные тулупы, бранясь хриплыми спросонок голосами и пожимаясь от *холода*, показались на берегу перевозчики. После сна река, от которой веяло пронизывающим *холодом*, по-видимому, казалась им отвратительной и жуткой» [Там же, с. 48].

«Было в потемках похоже на то, как будто люди сидели на каком-то допотопном животном с длинными лапами и уплывали на нем в *холодную* унылую страну, ту самую, которая иногда снится во время кошмара» и т. д. [Там же].

Писателю необходимы контактно расположенные однокоренные слова, создающие *локальный* эмоционально-смысловой фон для рассказа о вспыхнувшей любви *молодого* художника и *юной* Мисюсь в «Доме с мезонином»:

«Потом я повернул на длинную липовую аллею. И тут тоже запустение и *старость*. <...> Направо, в *старом* фруктовом саду, нехотя, слабым голосом пела иволга, должно быть, тоже *старушка*» [Чехов, т. 9, с. 174–175].

Хрупкость этой девушки и бережное отношение к ней героя-повествователя подчеркиваются с помощью уменьшительно-ласкательных аффиксов, использованных при описании Мисюсь и участвующих в формировании *иррационального* подтекста:

«Все время она смотрела на меня с любопытством <...> и водила *пальчиком* по портретам, <...> и я близко видел ее <...> *худенькое* тело, туго стянутое поясом» [Там же, с. 177].

«Вставши утром, она тотчас же бралась за книгу и читала, сидя на террасе в глубоком кресле, так что *ножки* ее едва касались земли» [Там же, с. 178].

«В будни она обыкновенно ходила в светлой *рубашечке* и в темно-синей юбке» [Там же, с. 179] и т. д.

Совсем иную роль играет суффикс *-к-* в слове *записочка* в рассказе «Ионыч». Его семантика *локально* переосмысливается, и он превращается в выразительнейшее средство уничижительно-презрительного отношения к собственному чувству влюбленности со стороны главного героя — стимул формирования *иррационального* подтекста.

В «Толковом словаре словообразовательных единиц русского языка» Т. Ф. Ефремовой отмечено, что суффикс *-к-* чаще образует слова со значением уменьшительности, которая обычно сопровождается экспрессией ласкательности, реже — уничижительности [Ефремова 2005, с. 238]. Включая слово *записочки* в контекст осознания Дмитрием Ионычем того, что Котик «дурачится» и что не «к лицу» ему, «земскому доктору, умному, солидному человеку, вздыхать и получать *записочки*, таскаться по кладбищам, делать глупости, над которыми смеются теперь даже гимназисты» [Чехов, т. 10, с. 30], А. П. Чехов с помощью словообразовательного средства фиксирует первые признаки меняющегося сознания Старцева, который в конце рассказа превратится в Ионыча.

В систему языковых средств создания облика персонажа А. П. Чеховым вводятся синонимические суффиксы. Например, в рассказе «Бабье царство» при описании госпожи Чаликовой — несчастной, задавленной нуждой и безысходностью, семье которой Анна Акимовна жертвует деньги:

«Тощая желтая рука госпожи Чаликовой, похожая на куриную *лапку*, мелькнула у нее перед глазами и сжала деньги в *кулачок*» [Там же, т. 8, с. 266].

В повести «Палата № 6» включение слова с презрительно-уничижительным суффиксом *-ишк-* (в *халатишке*) в портретную характеристику одного из обитателей этой палаты — Мойсейки, в контекст употребления слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами *-к-* (*Мойсейка*, *лавочек*, *копеечку*) и *-ок-* (*дурачок*) корректирует формируемый ими эмотивный фон описания, обостряя у читателя чувство жалости и сострадания герою:

«Это жид *Мойсейка*, *дурачок*, помешавшийся лет двадцать назад, когда у него сгорела шапочная мастерская.

<...> тихий, безвредный *дурачок*, городской шут, которого давно уже привыкли видеть на улицах, окруженным мальчишками и собаками. В *халатишке*, в смешном колпаке и в туфлях, иногда босиком и даже без панталон, он ходит по улицам, останавливаясь у ворот и *лавочек*, и просит *копеечку*» [Там же, с. 73].

В рассказе «Крыжовник» А. П. Чехов использует слова с суффиксами, через весь текст несущими уменьшительно-ласкательную и уничижительную семантику, как устойчивый знак персонажа. Они звучат в речи Ивана Ивановича, рассказывающего о цели всей жизни своего брата: *именьишко*, *усадебка*, *деньжонки*, *лавочка*, *дорожки*. В идеосмысловом плане рассказа все эти слова приобретают однозначно уничижительную экспрессивную окраску и включаются в систему подтекстопорождающих средств: идеосмысловое противопоставление трех аршинов земли и всего земного шара (одна из значимых для философии писателя идеологем) осуществляется благодаря в том числе и экспрессии словообразовательных средств.

Особую эстетическую значимость, важную в процессе смыслопорождения *локального* и *текстового* масштаба и направленную на формирование *рационального* и *иррационального* видов подтекста, приобретают в повестях и рассказах А. П. Чехова существительные, образованные семантическим способом. Частотны субстантивированные прилагательные и причастия, ставшие онимами, которые одновременно называют человека и дают ему характеристику (результат лексико-грамматической компрессии). Например, в рассказе «Попрыгунья»:

«Приходил *маленький*, *рыженький*, с длинным носом и с еврейским акцентом, потом *высокий*, *сутулый*, *лохматый*, похожий на протодьякона, потом *молодой*, очень *полный*, с красным лицом в очках. Это врачи приходили дежурить около своего товарища» [Там же, с. 27–28].

В рассказе «Бабье царство»:

«Вот в стороне лежит пачка прочитанных и уже отложенных писем. Это от просителей. Тут *голодные*, *пьяные*, *обремененные* многочисленными семействами, *больные*, *униженные*, *непризнанные...*» [Там же, с. 258–259] и т. д.

В смысловой структуре чеховских повестей и рассказов особое место занимают слова, у которых возникает эстетическое — индивидуально-авторское значение, важное для реализации идеосмыслов. Из наиболее ярких примеров можно привести метафорическое осмысление молодым татаринном — героем рассказа «В ссылке» общезыкового значения слова *глина* — «1. Осадочная горная порода, состоящая из мельчайших частиц минералов и образующая во влажном состоянии вязкую массу (обычно используемую для гончарных, скульптурных и строительных работ). 2. Почва с большим содержанием такой породы» [Ефремова 2006, т. 1]. Ссылки на героев, оказавшихся оторванными от дома, в далекой и чужой Сибири, угнетают рыжие *глиняные* берега пустынной реки, на которых ничего не растет, *глинистый* обрыв, *глиняный* пол в холодной избе.

В понимании молодого татарина, который очень тоскует по своей семье и не может пережить оторванности от дома, слово *глина*, которым он называет старика Толкового, — синоним душевного очерствения, недопустимого смирения перед мертвящей атмосферой чужбины:

«Бог создал человека, чтоб живой был, чтоб и радость была, и тоска была, и горе было, а ты хочешь ничего, значит, ты не живой, а камень, *глина!*» [Там же, с. 49–50].

Эстетический потенциал морфологических и синтаксических средств в прозе А. П. Чехова еще богаче. Морфология текста просматривается через призму его синтаксиса, эти два языковых уровня в тексте органично слиты. Поэтому их отдельный анализ не всегда продуктивен. Рассмотрим некоторые из грамматических проекций чеховского текста в подтекст, намеренно разводя или накладывая друг на друга функционально-эстетический анализ морфологических и синтаксических средств.

На глагол *думать* как ретроспективный лексико-грамматический экспликатор подтекста и идеоизначимый компонент повествовательной структуры целого ряда рассказов А. П. Чехова, имплицитную форму общения с читателем указывают А. Г. Горнфельд и А. Б. Дерман, хотя терминологически никак не определяют это явление. Речь идет о таких произведениях, как «Бабье царство», «Скрипка Ротшильда», «Студент», «Случай из практики», «Новая дача», «Невеста»: «Автор расстается со своим героем в тот момент,

когда герой задумывается, погружается в размышление после того, что им пережито в результате описанных событий. И это, конечно, не случайное однообразие приема. Мысли и раздумья героя — это проекция предполагаемых мыслей читателя» [Дерман 1959, с. 86].

Действительно, это одна из идиостилевых черт А. П. Чехова — финальное переключение восприятия мира героем из сенсорного в ментальное, чему способствует грамматическая семантика. Например, в тексте рассказа «Бабье царство»:

«Она (Анна Акимовна, главная героиня — Е. Л.) *думала* теперь, что если бы можно было только что прожитый длинный день изобразить на картине, то все дурное и пошлое, как, например, обед, слова адвоката, игра в короли, были бы правдой, мечты же <...> выделялись бы из целого, как фальшивое место, как натяжка» [Чехов, т. 8, с. 296].

В рассказе «Случай из практики» доктор Королев, возвращаясь рано утром из поездки за город к больной, «*думал* о том времени, быть может, уже близком, когда жизнь будет такою же светлой и радостной, как это тихое, воскресное утро» [Чехов, т. 10, с. 85].

А. П. Чудаков, анализируя повествовательную структуру рассказа «Попрыгунья» и повесть «Палата № 6», отмечает: «Вводящие слова повествователя (“обыкновенно”, “каждый день”), настоящее и прошедшее несовершенное глаголов (“говорил”, “говорит”) — сигналы “типизированности” эпизода. Но при этом он обладает всеми особенностями однократного, “живого” эпизода. Обобщенность гасится построением» [Чудаков 1971, с. 207].

В. И. Тюпа, характеризуя особенности сюжетно-композиционного строения рассказа «Дама с собачкой», акцентирует внимание на видо-временных параметрах глаголов последней сцены, ретроспективно возвращающей читателя ко всему произведению. В этой сцене мысли героини впервые подвергаются вербализации. По мнению исследователя, это не случайно. «Теперь, — пишет В. И. Тюпа, — Анна Сергеевна существует для Гурова не во внешней ее характеристике, а во внутренней своей личности. Чуть ниже личностная жизнь героев начинает характеризоваться и вовсе недифференцированно» [Тюпа 1989, с. 45].

Ср. в тексте: «Анна Сергеевна и он *любили* друг друга, как очень близкие, родные люди <...>; им *казалось*, что сама судьба

*предназначила* их друг для друга <...>. Они *простили* друг другу то, чего *стыдились* в своем прошлом, *прощали* все в настоящем и *чувствовали*, что эта их любовь *изменила* их обоих» [Чехов, т. 10, с. 143].

Такого рода примеры, на наш взгляд, образцы проявления потенциальных эстетических возможностей глагольных форм, акцентирующие единицы грамматической композиции текста, экспликаторы его смысловой глубины, идентификаторы идиостиля.

Многообразны проявления эстетических потенциалов морфологических средств, включенных в систему языковых стимулов формирования разных видов подтекста: *иррационального* и *рационального*, *локального* и *текстового*, *авторского* и *читательского*. Среди частей речи большую эстетическую активность проявляют имена существительные, прилагательные, местоимения, глаголы, причастия, деепричастия, наречия, категория состояния. Через свои грамматические категории и разряды эти части речи встраиваются в синтагматику и парадигматику текста, образуют его пространственно-временные координаты и обуславливают сложную систему взаимосвязей между сюжетом и композицией, героями и повествователем, а также разными уровнями осмысления текста. Эти явления носят идиостилевый характер, в той или иной степени проявляются во всех прозаических произведениях писателя.

Наиболее значимыми для создания смысловой глубины чеховского текста, по нашим наблюдениям, являются грамматические контрасты — использование языковых единиц, противопоставленных по частному грамматическому или лексико-грамматическому значению, например, одушевленных (*Гусев* и *человек*) и неодушевленного (*тело*) существительных, играющих роль ключей в рассказе «Гусев», имен собственных (*Уклево*, *Григорий Цыбукин*, *Аксинья*, *Липа*) и нарицательных (*овраг*, *старик*, *змея*, *жаворонок*) в повести «В овраге».

Особую эстетическую значимость приобретают у А. П. Чехова грамматические ряды — «накапливание» однородных грамматических компонентов как средство создания экспрессии и смысловых «лакун», например, компактное или дистантное употребление качественных имен прилагательных («В родном углу»), которые включены в систему грамматической композиции текста — основы воз-

никновения *локальных* и *текстовых*, *рациональных* и *иррациональных* подтекстовых смыслов. В начале рассказа, окрашенном положительными эмоциями героини, которая после долгой учебы в столице едет в родной дом:

«<...> катите по степной дороге, и перед вами открываются картины, каких нет под Москвой, *громadne*, *бесконечные*, *очаровательные* своим однообразием» [Чехов, т. 9, с. 313].

В конце рассказа, ощутив себя одинокой и несчастной, она видит ту же пейзажную картину совсем иначе:

«Надо не жить, надо слиться в одно с этой *роскошной* степью, *безграничной* и *равнодушной*, как вечность...» [Там же, с. 324].

Через рассредоточенный повтор личных, указательных, определительных и неопределенных местоимений можно проникнуть в смысловую структуру повестей «Три года» и «Моя жизнь», «Мужики», рассказов «Учитель словесности», «Супруга», «Дом с мезонином», «В родном углу». Они являются своеобразными векторами развития внутреннего мира героев, ощущения близкого счастья, для вербализации которого не всегда можно подобрать слова, так же как и для переоценки героями привычных ценностей. Например, в рассказе «Учитель словесности», при описании внутреннего состояния влюбленного в Манюсю Никитина:

«Манюся тоже молчала, и он чувствовал, отчего она молчит и почему едет рядом с ним, и был так счастлив, что земля, небо, городские огни, черный силуэт пивоваренного завода — *все* сливалось у него в глазах во *что-то* очень хорошее и ласковое...» [Чехов, т. 8, с. 312–313].

«Ему казалось, что голова у него громадная и пустая, как амбар, и что в ней бродят новые, *какие-то* особенные мысли в виде длинных теней. Он думал о том, что, кроме мягкого лампадного света, улыбающегося тихому семейному счастью, кроме *этого* мирка, в котором так спокойно и сладко живет ему и вот этому коту, есть ведь еще *другой* мир...» [Там же, с. 330].

«Начиналась весна *такая* же чудесная, как и в прошлом году, и обещала *те* же радости... Но Никитин думал о том, что хорошо бы взять теперь отпуск и уехать в Москву...» [Там же, с. 332].

Частотны у А. П. Чехова случаи построения грамматической композиции текста, основанной на актуализированных грамматиче-

ских формах — глаголов в разном времени и наклонении («Анна на шее», «В ссылке», «Палата № 6»). Например, в рассказе «Анна на шее» строгая симметрия форм будущего времени глагола в начале и в финале рассказа эксплицирует как безмерное тщеславие Модеста Алексеича, так и нерушимость законов, правил и ценностей мира, в котором он живет. В начале рассказа:

«Надеюсь, что когда я *получу* Анну второй степени, то...» [Чехов, т. 9, с. 162].

В финале, уже получив желаемое и нацелившись на следующую награду:

«Он намекал на Владимира IV степени и уже воображал, как он *будет* всюду *рассказывать* об этом своем каламбуре...» [Там же, с. 173].

В реализации смысловой глубины текста могут участвовать полные и краткие причастия («Попрыгунья», «Черный монах», «Учитель словесности»). Так, в рассказе «Попрыгунья» краткие страдательные причастия выступают в роли именной части составного именного сказуемого во фрагментах, описывающих растерянность Ольги Ивановны во время смертельной болезни мужа. Они грамматически оформляют отрешенность героини, представляя ее в качестве пассивного носителя признака, а не активного субъекта действия:

«То, что чужой человек спал в гостиной и храпел, и этюды на стенах, и причудливая обстановка, и то, что хозяйка была *непричесана* и неряшливо *одета* — все это не возбуждало теперь ни малейшего интереса» [Чехов, т. 8, с. 29].

Смыслопорождающий механизм может «заводиться» благодаря грамматической метафоре. Это происходит в том случае, если образная актуализация элементов морфологической системы в тексте встраивается в общую образность текста: так ведут себя, например, временные и пространственные наречия («Ионыч», «Человек в футляре», «В овраге»), слова категории состояния со значением физического или психологического состояния человека или состояния природы («Попрыгунья», «Учитель словесности», «Мужики») и т. д.

В повести «Мужики» Николай Чикильдеев оценивает то, что увидел в родном селе: слова категории состояния преодолевают *локальную* значимость и встраиваются в систему *текстовых* векторов

осмысления жизни в забитой нуждой и безысходностью крестьянской среде:

«В воспоминаниях детства родное гнездо представлялось ему светлым, уютным, удобным, теперь же, войдя в избу, он даже испугался: так было *темно, тесно и нечисто*» [Чехов, т. 9, с. 281].

«А когда наступил вечер и в избе потемнело, то стало так *тоскливо*, что трудно было выговорить слово» [Там же, с. 294].

«Кирьяк все три дня был страшно пьян, пропил все, даже шапку и сапоги, и так бил Марью, что ее отливали водой. А потом всем было *стыдно и тошно*» [Там же, с. 307].

А. П. Чехов в совершенстве овладел приемами актуализации грамматического и/или лексико-грамматического значения, с помощью которого выражается позиция субъекта речи по отношению к действительности, собеседнику или сообщаемому, — так называемой грамматической прагматикой. Эти приемы он использует практически во всех своих поздних повестях и рассказах.

Ограничимся двумя примерами из повести «Скучная история», чтобы показать модель реализации грамматической прагматики, ведущей к глубинным смыслам. В тексте друг за другом следуют фрагменты приема Николаем Степановичем посетителей, как он сам их видит и оценивает.

В описании подчеркнуто вежливое разговора с коллегой в качестве субъекта действий выступает ироническое *мы*, поскольку все движения и жесты, совершаемые Николаем Степановичем и его гостем, зеркально отражают друг друга:

«*Мы* поглаживаем друг друга по талиям, касаемся пуговиц, и похоже на то, как будто *мы* ощупываем друг друга и боимся обжечься» [Чехов, т. 7, с. 264].

Ситуация и развлекает Николая Степановича, и раздражает. Эти чувства эксплицированы грамматическими и лексико-грамматическими средствами, выявляющими совместность действий участников речевой ситуации: использованием числительного *оба* («*Оба* смеемся»), взаимно-возвратного местоимения *друг друга* («поглаживаем *друг друга* по талиям», «расположены *друг к другу*», «щупаем *друг друга* и смеемся»), притяжательного местоимения *наши* («не можем, чтобы не золотить *нашей* речи всякой китайщиной»), синтаксическим параллелизмом и лексическим повтором («*Я усаживаю его*



в кресло, а *он усаживает меня*»), концентрацией предложений с противительными союзами, фиксирующими подчеркнуто тщательно соблюдение участниками речевой ситуации этикетных норм («помогаю товарищу надеть шубу, *но* он всячески уклоняется от этой высокой чести», «товарищ уверяет меня, что я простужусь, а я делаю вид, что готов идти за ним даже на улицу») и т. д.

Это описание, помещенное в один абзац и представляющее собой сложное синтаксическое целое, заканчивается значимой фразой, акцентирующей внимание на том, что испытание ритуалом Николай Степанович прошел благополучно, хотя оно и потребовало от него определенных усилий. Это подчеркивается вводным словом *наконец*, выражающим досаду героя на отнятое у него время; наречием *всё ещё* («до сих пор, пока что» [Ефремова 2006, т. 1], фиксирующим момент «снятия маски» гостеприимства и особого расположения; вводным словом *должно быть*, эксплицирующим аналитически-саркастическое отношение Николая Степановича к произошедшему, усиленное метонимической подменой субъекта действия: не «я продолжаю улыбаться», а «лицо продолжает улыбаться»:

«И когда, *наконец*, я возвращаюсь к себе в кабинет, *лицо* мое *все еще* продолжает улыбаться, *должно быть*, по инерции» [Там же, с. 265].

Совсем иными средствами реализована грамматическая прагматика, вербализующая подтекстовые смыслы, в описании приема следующего посетителя — неуспевающего студента, в очередной раз пришедшего к профессору сдавать экзамен.

Профессор ведет беседу покровительственным тоном. Он принципиален и строг. Его коммуникативное поведение обусловлено опытом общения с нерадивыми студентами. Это становится ясно благодаря использованию множественного числа существительных, грамматически подчеркивающих восприятие Николая Степановича ситуации как типичной и позволяющей ему выбрать привычную для этой ситуации коммуникативную стратегию: «таких *молодцов* <...> у меня ежегодно набирается человек семь», «ходят ко мне на дом только *сангвиники*, широкие *натуры*», «аргумент, который все *лентяи* приводят в свою пользу, всегда один и тот же».

В диалоге со студентом Николай Степанович занимает доминирующее положение: его речевая партия объемнее и синтакси-

чески сложнее. Высказывания профессора категоричны. Это проявляется в использовании частицы *ну да* («1. Употр. при выражении подчеркнутого согласия, утвердительного ответа; конечно» [Ефремова, т. 2]), инфинитивных и обобщенно-личных предложений:

«*Ну да! Лучшие потерять* даром пять лет, чем потом всю жизнь *заниматься* делом, которого *не любишь*» [Чехов, т. 7, с. 266].

В отличие от студента, он может позволить себе открытую оценку собеседника и давать советы — этой цели служат вводные слова (*по-моему, очевидно, конечно*).

Профессор получает удовольствие от роли ментора, понимая, что студент находится в его власти, поэтому дает волю чувствам. Грамматически это проявляется в том, что Николай Степанович обозначен не как субъект действия, а как субъект состояния: роль подлежащего отдана существительному, называющему чувство («*мне* приходит *охота* немножко помучить студента»), используется безличная конструкция, фиксирующая эмоции в своем предикативном центре («*мне становится жаль* его», «*становится скучно*»).

Непреклонность требовательного педагога подчеркнута повтором побудительной конструкции, усиленной лексическим повтором глаголов в повелительном наклонении, и использованием вводного слова *итак*, инициирующим завершение разговора:

«*Подите еще почитайте* лекции и *приходите*» [Там же, с. 265].

«*Итак, почитайте* еще немножко и *приходите*» [Там же, с. 266].

То, что Николай Степанович только играет роль строгого педагога, а не проявляет себя как человек немилосердный и самодовольный, тоже выдают грамматические особенности его речи — дважды повторенное им слово *немножко* с уменьшительно-ласкательным суффиксом *-к-*, несколько смягчающим категоричность («приходит *охота немножко* помучить студента», «почитайте еще *немножко* и приходите»), глагол *помучить* с приставкой *по-*, имеющей значение «в течение некоторого времени совершить действие, названное мотивирующим словом, например: *побеседовать, позаниматься, полюбоваться, поработать, посидеть, почитать*» [Ефремова 2005, с. 383].

Описания следующих посетителей — выпрашивающего покровительства докторанта и любимой воспитанницы Кати, включают в себя каждый раз новые компоненты грамматической прагматики как экспликативы невербализованных смыслов. В результате перед читателем предстает многогранный образ Николая Степановича — не только как умного, интеллигентного, образованного человека, обладающего жизненной мудростью, исключительной наблюдательностью и чувством юмора, но и как непонятого, страдающего, одинокого. Проецируя этот образ на название повести, читатель приближается к пониманию подтекстово реализованной мысли автора о социальной роли человека, его духовных потребностях, поисках смысла жизни, ответственности за свою судьбу и судьбу близких.

С помощью грамматических средств в прозе А. П. Чехова подтекстово представлен процесс осмысления писателем человека и его взаимоотношений с действительностью. Кардинальными векторами в этом направлении становятся грамматическая экспликация пространства и времени. В ранних рассказах-сценках явлена по преимуществу статическая картина мира, в которой события и действия героев не меняют ни окружающую действительность, ни их самих. Подчиняясь логике жанра, художественное время выступает здесь исключительно как бытовое, а сюжет — в своей событийной завершенности. Герои проявляют себя как субъекты наглядно представляемых речевых, ментальных, физических действий, двигающих сюжет. Поэтому чаще всего в таких рассказах используются акциональные глаголы. Внимание автора фиксируется на событиях, действиях и переживаниях героев в их временной локализованности.

Пространство ограничено сюжетными событиями, в область внимания читателя часто попадают лишь единичные предметы и детали, играющие роль антуража событийного ряда.

Еще одна существенная черта таких событий и действий — отсутствие их детерминированности, что снимает вопрос о существовании связи между настоящим, прошлым и будущим и создает контекстные условия для реализации эстетического воплощения категорий единичности и случайности. Эти категории репрезентируются субстантивными и пронумеративными средствами в качестве вто-

ростепенных членов предложения, глагольными и именными предикатами с неузуальным значением. Приведем несколько примеров того, как начинаются такие рассказы.

«За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь»:

«*Пробило 12 часов дня*, и майор Щелколобов, обладатель тысячи десятин земли и молоденькой жены, *высунул* свою плешивую голову *из-под ситцевого одеяла* и громко *выругался*» [Чехов, т. 1, с. 19].

«Перед свадьбой»:

«*В четверг на прошлой неделе* девица Подзатылкина в доме своих почтенных родителей *была объявлена* невестой коллежского регистратора Назарьева» [Там же, с. 46].

«Радость»:

«*Было двенадцать часов ночи*. Митя Кулдаров, возбужденный, взъерошенный, *влетел в квартиру своих родителей* и быстро *заходил* по всем комнатам» [Чехов, т. 2, с. 12].

«В цирюльне»:

«*Утро. Еще нет и семи часов*, а *цирюльня Макара Кузьмича Блесткина уже отперта*» [Там же, с. 35].

«Мороз»:

«*На Крещение в губернском городе N было устроено* с благотворительной целью “народное” гулянье» [Чехов, т. 6, с. 18].

«Полинька»:

«*Второй час дня. В галантерейном магазине “Парижские новости”*, что в одном из пассажей, *торговля в разгаре*» [Там же, с. 52].

«Неосторожность»:

«Петр Петрович Стрижкин, племянник полковницы Ивановой, тот самый, у которого в прошлом году украли новые калоши, *вернулся с крестин ровно в два часа ночи*» [Там же, с. 64].

«Верочка»:

«Иван Алексеевич Огнев помнит, как *в тот августовский вечер* он со звоном *отворил* стеклянную дверь и вышел *на террасу*» [Там же, с. 69].

«Рано!»:

«*В селе Шальнове звонят к заутрене*» [Там же, с. 112] и т. д.

Как видим, в первых же предложениях каждого из рассказов дано собственное имя главного героя и глагольно-именными средствами определена пространственно-временная локальность сюжета, за которую персонаж, как правило, не выходит. Его мир замкнут и конечен, и автор выступает как судья, превосходящий своих героев по знанию жизни и непогрешимый в своей правоте.

Языковое мастерство А. П. Чехова в обрисовке момента как особого художественного фокуса, через призму которого в единичном можно рассмотреть целое, кристаллизуется уже в рассказах досахалинского периода. Во многих из них существенно усложнятся морфологические и синтаксические способы обозначения художественного времени. Этот прием в своих поздних рассказах он будет использовать при изображении тех моментов, которые для героев станут этапами становления их нового самосознания. Так будет в «Попрыгунье», «Палате № 6», «Черном монахе», «Скрипке Ротшильда», «Студенте», «Учителе словесности», «Супруге», «Доме с мезонином», «Ионыче», «Случае из практики», «Даме с собачкой», «Архиерее», «Невесте», других повестях и рассказах, когда в структуре повествования появятся такие компоненты, как воспоминания и воображаемые картины, обусловленные психологическим или физическим состоянием героя: его фантазией, сном, дремотой, бредом. Эти компоненты проспективно и ретроспективно осложнят не только сюжетно-композиционное, но и хронотопическое пространство чеховских произведений, создав стереоскопическое поле экспликации подтекстовых смыслов.

Через многочисленные подтекстовые ассоциативно-вербальные и композиционные средства вводятся идеозначимые смыслы, основанные на философском восприятии пространства и времени: настоящее зависит от прошлого, обусловлено им («Именины», «Пари», «Гусев», «Дуэль», «Три года», «Анна на шее» и др.); разная оценка одних и тех же событий в прошлом и настоящем выявляет изменения во внутреннем мире героя («Учитель словесности», «Три года», «Анна на шее», «Мужики», «Ионыч» и др.); мысленно обращаясь к своему прошлому, герои подводят итог цепи событий («Попрыгунья», «Супруга», «Убийство» и др.) или всей своей жизни («Скучная история», «Скрипка Ротшильда», «Ионыч» и др.); воспоминания и воображаемые картины могут вытеснять реаль-

ность («Тоска», «После театра», «Скрипка Ротшильда» и др.) и т. д. (Роли воспоминаний в произведениях А. П. Чехова посвящена обзорная статья Н. А. Кожевниковой [Кожевникова 2002].)

Функциональные особенности этих компонентов обуславливают формы их языковой репрезентации, нацеленные на текстовые и подтекстовые способы формирования идеосмыслов. Среди них наиболее значимы абстрактные существительные, обозначающие чувства героев и вербализующие *иррациональную* подтекстовую стихию: *ужас, агонию* («Мститель»), *тревогу* («Убийство»), *пустоту, скуку, одиночество и недовольство жизнью* («Черный монах»); качественные прилагательные с эмоционально-оценочной или характеризующей семантикой: будущее представлялось *страшным* («Дуэль»), *необыкновенный, редкий, великий* человек («Попрыгунья»), *смешные* или *удивительные* вещи («После театра»), *мягкая, расплывчатая* душа; фантазер, *беспечный и легкомысленный* («Бабье царство»), *невеселые* воспоминания («Анна на шее»); слова категории состояния: *скучно, грустно* («Беглец»), *скучно, жутко* («Гусев»), *жутко* («Володя большой и Володя маленький»), *досадно и горько* («Черный монах»), *неприятно* («Учитель словесности»); модальные глаголы, формирующие целостность мысли-чувства как единой ментальной реакции на воспоминания и спроецированные в *иррациональную* и *рациональную* подтекстовые плоскости: *прискучило* («Жена»), *страстно захотелось* («После театра»), *никак не мог понять, даже домой не хотелось* («Учитель словесности»), *«представлялась мне уже хаосом»* («Моя жизнь»), *«все это уже не пугало, не тяготило», а «<...> казалось теперь <...> далеким»* («Невеста») и т. д.

Длинные ряды однородных подлежащих или дополнений в предложениях, оформляющих воспоминания, представляют собой хаотическое смешение одушевленных и неодушевленных, собственных и нарицательных существительных, в формах единственного и множественного числа, грамматическими средствами эксплицирующих утомление и смятение героев. Этот прием А. П. Чехов использовал неоднократно. Например, в рассказе «Жена»:

«...Я воображал *закуски, обеды, ужины* и тот шум, *праздность, говорливость* и дурной тон, какие неминуемо внесла бы в мой дом

эта пестрая уездная компания, и спешил отказаться от своей мысли» [Чехов, т. 7, с. 458].

«Значит, опять пойдут *слезы, крики, проклятия, чемоданы, за- граница*, потом постоянный болезненный *страх*, что она там, за границей, с каким-нибудь франтом, италианцем или русским, над- ругается надо мной, опять *отказ* в паспорте, *письма*, круглое *оди- ночество*, *скука* по ней, а через пять лет *старость*, седые *воло- сы...*» [Там же, с. 472].

«Подробности вчерашнего дня — *разговор* за чаем, *жена*, *Со- боль*, *ужин*, мои *страхи* — томили меня» [Там же, с. 473] и т. д.

Усиливают ощущение бессознательности и бессистемности на- вязчивых воспоминаний определительные и указательные место- имения в роли обобщающих слов, стоящие в постпозиции к одно- родному ряду.

«Бабье царство»:

«*Ее большой дом с люстрами и картинами, лакей Мишенька во фраке и с бархатными усиками, благолепная Варварушка и льсти- вая Агафьюшка, и эти молодые люди обоего пола <...>, и эти чи- новники, доктора и дамы <...> — как все это* уже прискучило и чуждо ей!» [Чехов, т. 8, с. 261–262].

«На пути»:

«*Потемки, колокольни, звон, рев метели, хромой мальчик, ропщущая Саша, несчастный Лихарев и его речи — все это* меша- лось, выросло в одно громадное впечатление» [Чехов, т. 5, с. 474].

На спонтанность и избирательность воспоминаний или непред- сказуемость реакции на них со стороны героя часто указывают об- стоятельственные детерминанты и обстоятельства образа действия, причины и времени (рассказ «Володя»):

«*Почему-то совсем некстати* пришла ему на память Ментона» [Чехов, т. 6, с. 207].

То же в рассказе «Черный монах»:

«*Кстати же* он вспомнил, как однажды он рвал на мелкие клочки свою диссертацию, <...> но когда последняя тетрадка была разорвана и полетела в окно, ему *почему-то вдруг* стало досадно и горько» [Чехов, т. 8, с. 254].

Рассказ «Беглец»:

«И ему стало *вдруг* скучно и грустно» [Чехов, т. 6, с. 351].

«Рассказ неизвестного человека»:

«И *почему-то*, когда я... увидел рассвет, все образы прошлого, все туманные мысли слились у меня в одну ясную, крепкую мысль» [Чехов, т. 8, с. 195].

«Моя жизнь»:

«И *вдруг* что-то сделалось с моим сознанием» [Чехов, т. 9, с. 274] и т. д.

Навязчивость нежелательных воспоминаний эксплицирует по- втор обстоятельства времени *опять*.

Повесть «Дуэль»:

«Он лег на диван и *опять* вспомнил, что муж Надежды Федо- ровны, быть может, умер по его вине» [Чехов, т. 7, с. 366].

Рассказ «Володя большой и Володя маленький»:

«Припомнились ей *опять* притвор и темные фигуры, забродили в голове мысли о Боге и неизбежной смерти» [Чехов, т. 8, с. 221].

Рассказ «Скрипка Ротшильда»:

«Вспомнилось *опять*, что за всю свою жизнь он ни разу не по- жалел Марфы, не приласкал» [Чехов, т. 8, с. 301–302].

Повесть «Мужики»:

«...а немного погодя *опять* вспоминается, что жизнь уже про- шла, не вернешь ее...» [Чехов, т. 9, с. 300].

Бессоюзие или, наоборот, многосоюзие, нивелируют значи- мость каждого из входящих в однородный ряд компонентов и одновременно превращают его в открытую синтаксическую кон- струкцию, готовую к добавлению неограниченного числа членов. Например, в рассказе «Ионыч»:

«Садясь в коляску и глядя на темный дом и сад, которые были ему так близки и дороги когда-то, он вспомнил все сразу — и *романы Веры Иосифовны, и шумную игру Котика, и остроумие Ивана Петровича, и трагическую позу Павы*, и подумал, что если самые талантливые люди во всем городе так бездарны, то каков же должен быть город» [Чехов, т. 10, с. 39].

В рассказе «Невеста»:

«...И почему-то в воображении ее выросли и *Андрей Андреич, и голая дама с вазой, и все ее прошлое*, которое казалось теперь та- ким же далеким, как детство; и заплакала она оттого, что Саша уже не казался ей таким *новым, интеллигентным, интересным*, как был в прошлом году» [Там же, с. 216].

Это далеко не единственный прием использования выразительных возможностей синтаксических средств, играющих важную роль в формировании смысловой глубины текста. Устойчивыми проявлениями фиксируют себя и некоторые другие особенности. Так, в прозе А. П. Чехова наблюдается синтаксическая компрессия: среднее количество слов в простом предложении — до шести-семи, в сложном — до десяти. В произведениях писателя меньше, чем у других художников слова (например, у Л. Н. Толстого), обособленных конструкций. Наблюдается частотность односоставных и неполных предложений [Чуковский 2008; Шанский 1990; Глухих 1991]. Замечена и другая особенность — частотность тоекратного повтора однородных синтаксических единиц: как отдельных членов предложения, так и целых фраз [Гиршман 1982; Шанский 1990].

Большую смыслообразующую активность в повестях и рассказах А. П. Чехова проявляют синтаксемы с пространственным значением, выносимые в название произведений — «В Москве», «В ссылке», «В усадьбе», «В родном углу», «На подводе», «У знакомых», «В овраге», или с временным значением — «После театра», «На святках», разные виды односоставных предложений, сложные предложения разных видов, включая многокомпонентные. Сложные синтаксические целые, как правило, немногочисленны, но часто представляют собой контекстуальные фокусы эмоционально-смыслового содержания, репрезентированные в значимых сюжетно-композиционных фрагментах текста и продуцирующие одновременную экспликацию *иррационального и рационального, локального и текстового* видов подтекста («Скрипка Ротшильда», «Студент», «Учитель словесности», «Супруга», «В родном углу», «Ионыч», «Дама с собачкой» и др.).

Сложные синтаксические целые частотны в пейзажных зарисовках и при описании внешности и психологического состояния героев в *локальном и текстовом* масштабе («Гусев», «Три года», «Моя жизнь», «Ионыч», «По делам службы», «Дама с собачкой», «Архиерей», «Невеста»). Эти конструкции отличают легкость, компактность, особая ритмичность, музыкальность, оказывающие на читателя сильное суггестивное воздействие. Богатый арсенал средств служит А. П. Чехову для достижения этого стилистического эффекта: четкое деление сложного многокомпонентного предложе-

ния на два структурно-семантических компонента по основному уровню членения; стилистически нейтральные средства связи; однородные соподчиненные придаточные с неповторяющимися союзными средствами; усложнение только постпозитивного компонента; введение композиционно-лексического повтора в его экспрессивно-грамматической функции [См. об этом: Усманова 2001].

Сложноподчиненные предложения с однородными придаточными объединяют воспоминания, воспроизводящие мысли героя и косвенно свидетельствующие о его растерянности. Например, в повести «Три года»:

«Он вспоминал длинные московские разговоры, в которых сам принимал участие еще так недавно, — разговоры о том, *что без любви жить можно, что страстная любовь есть психоз, что, наконец, нет никакой любви, а есть только физическое влечение полов* — и все в таком роде; он вспоминал и думал с грустью, что если бы теперь его спросили, что такое любовь, то он не нашелся бы, что ответить» [Чехов, т. 9, с. 8].

Многокомпонентное сложное предложение, содержащее риторический вопрос, может описывать внутреннее смятение героя, как в рассказе «Учитель словесности»:

«Никитин чувствовал на душе неприятный осадок и никак не мог понять, отчего это: оттого ли, что он проиграл в клубе двенадцать рублей, или оттого, что один из партнеров, когда расплачивались, сказал, что у Никитина куры денег не клюют, очевидно, намекая на приданое?» [Чехов, т. 8, с. 329].

Через ассоциативно-вербальные и грамматические связи текстового и подтекстового планов реализуется идея текучести, непрерывности и бесконечности времени. Такое время осознается как дурная бесконечность, замкнутый круг, из которого нет выхода. Но оно же может давать надежду, поскольку, будучи воспринятым через призму сознания автора и героя, фиксирует момент, когда герой (и вместе с ним читатель) начинает осознавать действительность как далекую от идеала, заново переоценивает ее и оказывается перед выбором, о результатах которого автор читателю, как правило, не сообщает. Открытые чеховские финалы оставляют читателя в поле недоговоренности, давая ему возможность включиться в творческий процесс догадки-домысливания.

Эта черта чеховской поэтики — давать возможность читателю ловить ускользающее — была хорошо описана Г. А. Бялым: «Сложившаяся жизненная норма, уклоняющаяся от той идеальной нормы, которая существует в сознании писателя, хотя и не может быть определена позитивно, теряет в глазах Чехова реальные очертания и приобретает оттенок призрачности, фантастичности, алогизма» [Бялый 1990].

Согласимся с исследователем: концепция художественного времени в зрелом творчестве писателя, как она представлена в смысловой структуре его произведений, свидетельствует о том, что для А. П. Чехова «страшны не внезапные резкие перемены и перевороты в человеческой судьбе — страшна, напротив, жизнь, которая совсем не меняется, в которой ничего не происходит, в которой человек всегда равен себе» [Там же]. Эта авторская мысль в разных рассказах эксплицируется разнообразными грамматическими средствами: видо-временными характеристиками глаголов («Спать хочется», «Скучная история», «Гусев», «Страх», «Скрипка Ротшильда», «Учитель словесности», «В усадьбе», «Три года», «Печенег» и др.); повтором имен существительных, слов категории состояния и наречий, фиксирующих семантику длительности и повторяемости действий («Спать хочется», «Огни», «Припадок», «Гусев», «Бабы», «Ариадна», «В родном углу», «У знакомых» и др.); номинативными предложениями («В ссылке», «Палата № 6», «Учитель словесности», «В родном углу», «Печенег» и др.); длинными рядами однородных членов, соединенных чаще бессоюзной, чем сочинительной связью, что лишает ряд гармонического лада, существенно увеличивая его консонантный состав («Ариадна», «Анна на шее», «Юныч», «Крыжовник», «Случай из практики», «В овраге» и др.). Все эти грамматические средства репрезентируют идею о вяло текущей, бессобытийной жизни — дани ритуалу.

Значительны в чеховской подтекстовой поэтике смыслообразующие потенции грамматических средств при выражении пространственной семантики. Н. Я. Берковский отмечает: «Чехов создал целый эпос с коллизиями между человеком и ландшафтом, с изображением того, сколько счастья и сколько трагизма скрыто для человека в этих коллизиях» [Берковский 1969, с. 116–117]. Литературоведы неоднократно подчеркивали исключительную архи-

тектоничность чеховского пейзажа [Фортунов 1975, с. 65], указывали на перцептивность пространственной картины: «Изображение окружающего посредством того, как оно видится персонажем, рассказчиком, повествователем — через воспринимающее лицо — фундаментальная особенность пространственно-предметной сферы чеховского мира» [Чудаков 1992, с. 125]. Степь и море, и шире — город, имение, деревня, дача, дорога, сад, озеро, небо выступают в художественном мире А. П. Чехова в качестве всеобъемлющих архитектурных единиц [Горячева 1992; Разумова 2001].

Проанализировав рассказы А. П. Чехова, в которых эксплицирован образ моря, Н. Е. Разумова приходит к выводу: «Море <...> выступает как воплощение гармонии, в которую материальный мир приглашает человека, но которая остается для него недостижимой. В “Гусеве” это было обусловлено экзистенциальной слабостью, несостоятельностью заглавного героя, примитивностью его духовно-личностного начала (как и идеологической “зашоренностью” Павла Ивановича). В “Дуэли” индивидуалистическая ограниченность человека взрывается катастрофой, выводящей его на уровень адекватности бытию. В “Черном монахе” болезненно гипертрофированный индивидуализм ставит героя в обреченное положение соперничества с миром, в котором он терпит экзистенциальную неудачу. Эти произведения через образ моря демонстрируют парадигму бытийных позиций человека и условия, препятствующие или способствующие его самореализации» [Разумова 2001, с. 269].

Нам не близка категоричность Н. Е. Разумовой в оценке чеховских героев, но мы разделяем ее мнение об образе моря как одной из констант художественного мира А. П. Чехова, обладающей и для автора, и для его героев большой притягательной и гармонизирующей силой.

Отсутствие в образной структуре чеховских рассказов широкой пространственной перспективы вводит читателя в атмосферу пошлости и скуки жизни, узости интересов и приземленности желаний персонажей. Фельетон «В Москве», например, высмеивает тип интеллигента, о котором А. П. Чехов писал А. С. Суворину: «Вялая, апатичная, лениво философствующая, холодная интеллигенция <...>, которая не патриотична, уныла, бесцветна, которая пьянеет от одной рюмки и посещает пятидесятикопеечный бордель <...>. Вялая душа, вялые мышцы, отсутствие движений, неустойчивость

в мыслях <...>. Где вырождение и апатия, там половое извращение, холодный разврат, выкидыши, ранняя старость, брюзжащая молодость, там падение искусств, равнодушие к науке, там несправедливость во всей своей форме» [Чехов, письма, т. 3, с. 309].

Вынеся в заголовок фельетона имя собственное — название столицы России, А. П. Чехов придал сюжету внутреннюю конфликтность. Москва, как главный город государства, его административно-политический и культурный центр, здесь лишена ауры притягательности. Ключевое слово — слово категории состояния *скучно* через многократный лексический повтор обуславливает эмоционально-содержательный ракурс изображения перцепции пространства вокруг героя-рассказчика. В его формировании принимают участие прецедентные имена собственные разных типов: антропонимы (*Лопе де Вега, Кальдерон, Третьяков, Мольер, Ермолова, Белинский*), топонимы (*Москва, Лондон, Китай, Персия, Америка, Сибирь, Ваганьково*), имя литературного героя (*Гамлет*), название оперы («*Пиковая дама*»). При этом герой-рассказчик предстает как совершенно бескультурный, необразованный человек, не разбирающийся ни в политике, ни в экономике, ни в искусстве и не стремящийся ничего знать. Он ничего не понимает ни в себе самом, ни в человеческих отношениях, но при этом предьявляет себя «с превеликим апломбом» и ненавидит всех, кто более удачлив.

Внутренняя бессодержательность героя-повествователя осмысливается читателем и через глаголы одной лексико-семантической группы — передвижения в пространстве и их лексический повтор. Вокруг них образуется поле эмоционально-смыслового воздействия благодаря тому, что в контекст они вносят значение вяло текущего неограниченно-кратного действия: «Я в Москве *хожу* по домам, по театрам, ресторанам и редакциям и всюду говорю одно и то же» [Чехов, т. 7, с. 500]; «...*брожу* я по Москве из дома в дом, задаю тон жизни и всюду вношу что-то желтое, серое, плешивое» [Там же, с. 506]; «Я *брожу*, как тень, ничего не делаю, печенка моя растет и растет...» [Там же].

Подробное описание героем-рассказчиком его жилья оформлено объемными номинативными предложениями, создающими ощущение беспорядка и нагромождения вещей, которые говорят о безвкусице их обладателя и атрофии элементарных человеческих потребностей, удовлетворение которых требует хоть каких-нибудь

усилий. Имплицитно представленный образ хозяина этого жилья вызывает ассоциации *интертекстуального* характера — апеллирует к гоголевским персонажам — Манилову и Плюшкину:

«У меня письменный *стол* рублей в четыреста, с инкрустациями, бархатная *мебель, картины, ковры, бюсты*, тигровая *шкура*, но, гляди, отдушина в печке заткнута женской кофтой или нет плеватальницы, и я вместе со своими гостями плюю на ковер. На лестнице у меня воняет жареным гусем, у лакея сонная рожа, в кухне грязь и смрад, а под кроватью и за шкафами *пыль, паутина*, старые *сапоги*, покрытые зеленой плесенью, и *бумаги*, от которых пахнет кошкой» [Там же, с. 502].

Аналогичную роль играет грамматическая композиция рассказа «В усадьбе». Она подчинена идеоцели — обличению недалекого и озлобленного эгоиста Павла Ильича Рашевича. В рассказе двигателем действия оказываются не следующие друг за другом события, а утомительные и безапелляционные монологи героя, не столько обращенные к единственному слушателю, сколько обусловленные его самолюбованием. Подтекстовые смыслы рождаются в поле эмоционально-смыслового напряжения между ключевой для рассказа лексико-семантической группой глаголов речи, вводящих монологи Рашевича: *говорить, продолжать, проговорить, бормотать, вздыхать*, и прецедентными именами собственными, которыми он легко жонглирует, доказывая историческую и культурную значимость людей, представляющих собой «белую кость». Это *Гете, Фридрих Великий, Ричард Львиное сердце, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Гончаров, Толстой*. В риторическом запале Рашевич невольно раскрывает свою внутреннюю убогость, косность и бездушие. Он оскорбил своего гостя неуклюже и грубо. Этим он напоминает Собакевича, о котором сам, посмеиваясь, упоминает. И хотя во внешнем облике этих героев нет ничего общего, у них обоих «бульдожья хватка» и одинаковое отношение к людям: достаточно вспомнить иронически обыгранные Гоголем слова Собакевича после согласия продать души:

«Да уж нрав такой собачий: не могу не доставить удовольствие ближнему» [Гоголь 2009, т. 5, с. 103].

От имени этого литературного героя протягивается интертекстуальная ассоциативная нить к названию рассказа, приобретающему в этом контексте смысловую глубину, большую, чем указание на

пространственные координаты происходящего. Усадьба для Рашевича становится своеобразным «футляром», в котором он прячется от людей, жизни, культуры, превращаясь в одного из представителей галереи чеховских «нелюдей» (Беликов из «Человека в футляре», Жмухин из «Печенег», унтер Пришибеев из одноименного рассказа).

Грамматика текста способствует реализации таких важнейших стилиобразующих факторов чеховского повествования позднего периода, как нарративная слитность и доминирование несобственно-прямой речи.

Нарративная слитность проявляется в том, что сообщения о событиях, пейзажные и портретные зарисовки, характеристики героев, рассуждения и т. д. не выделяются в самостоятельные текстовые единицы, а сливаются в единое целое. «Эта сторона, — как пишет А. П. Чудаков, — одна из главных в чеховской реформе повествовательного стиля русской прозы, реформе, которая, по мысли Л. Толстого, была подобна той, которую Пушкин осуществил по отношению к стиху» [Чудаков 1971, с. 135].

Аналогичную мысль высказывает В. Б. Катаев в своих «Литературных портретах, заметках, воспоминаниях»: «Он (Чехов — Е. Л.) достиг величайшего совершенства в умении слить два элемента художественной прозы — изобразительный и повествовательный — в единое целое. До Чехова повествование и изображение, обычно даже у самых тонких мастеров, например Тургенева, за исключением разве Толстого и Достоевского, почти всегда чередовались, не сливаясь друг с другом. Описание шло своим чередом, повествование — своим: одно после другого. <...> В этом поразительном слиянии изобразительного с повествовательным — одно из открытий Чехова» [Катаев].

На характерный для писателя способ повествования указывали многие чеховеды: Н. А. Кожевникова [Кожевникова 1963, 1995, 2011], М. К. Милых [Милых 1967], А. П. Чудаков [Чудаков 1971], В. Б. Катаев [Катаев 1979, 2002, 2008], Н. В. Капустин [Капустин 2003], Л. Е. Кройчик [Кройчик 2007] и др.

В поздних повестях и рассказах несобственно-прямая речь стала не только формой передачи слов, мыслей, чувств, восприятия автора и героя, но и средством реализации идиозначимого художественного принципа — изображения мира через конкретное вос-

принимающее сознание. При этом повествование не закреплено за одним из них, угол зрения может меняться, реализуя видение не только главных, но и второстепенных и даже эпизодических героев. Это дало возможность С. П. Степанову говорить о «грамматике двусубъектности» чеховского повествования и о характерном для поэтики писателя явлении «субъективации», которое заключается в имплицитном введении персонажа как субъекта сознания в речь повествователя [Степанов<sup>2</sup> 2002]. Двусубъектность повествования — яркая идиостилевая черта А. П. Чехова, оказавшая сильное воздействие на объем и способы репрезентации подтекста его произведений.

Двусубъектность проявляет себя не только в тех произведениях, где есть рассказчик (например, в «маленькой трилогии» — «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви», в рассказах «Страх», «Дом с мезонином», в повести «Моя жизнь»), и не только в произведениях, где «голос героя» стилистически маркирован («Тоска», «Степь», «Попрыгунья», «Скрипка Ротшильда» и др.), но и тогда, когда герой ментально близок автору, реализующему в своей речи «говорение за другого». Так будет в повестях и рассказах «Три года», «Супруга», «В родном углу», «На подводе», «Случай из практики», «По делам службы», «В овраге», «Архиерей», «Невеста» и др.

Речевая структура многих поздних повестей и рассказов А. П. Чехова «многоголосна» и представляет собой сгармонизированное полифоническое пространство, которое обладает огромным смыслопорождающим потенциалом. Являя собой компоненты единой смысловой структуры текста и составляющие его грамматическое единство, речевые партии автора и героев, в их чередовании, пересечении и наложении друг на друга, становятся полем экспликации широкой палитры подтекстовых смыслов («В ссылке», «На подводе», «Случай из практики», «На святках» и др.).

Слитность наррации и доминирование несобственно-прямой речи стали для А. П. Чехова адекватной художественной формой экспликации качественно иной по сравнению с ранним творчеством картины мира. В произведениях с ментально близким автору героем его диалог с миром и с самим собой количественно уравниваются. Возрастает роль «автокоммуникации» — самопогруженности героя. Это сближает прозу позднего А. П. Чехова с лирикой, в которой так же значима грамматическая категория лица. Сравните, на-



пример, высказывание И. И. Ковтуновой о специфике диалогичности лирики: «Составные части человеческого я — сердце, душа, тело, разум, совесть, духовное начало — часто предстают отдельно, вступая друг с другом в диалогические отношения» [Поэтическая грамматика 2005, с. 26].

Диалог героя с самим собой — это его диалог с разными я в зависимости от эмоционального состояния («Черный монах», «Скрипка Ротшильда», «Студент», «В родном углу», «На подводе», «Случай из практики» и др.) или с разными я, отстоящими друг от друга во времени («Учитель словесности», «Супруга», «Ариадна», «Анна на шее», «Ионыч», «Дама с собачкой», «Архиерей», «Невеста» и др.). Возникающие при этом подтекстовые смыслы осложняются тем, что разные голоса одного «я» могут звучать одновременно. При этом субъект восприятия в смысловой структуре предложения не занимает центрального места: все внимание направлено на воспринимаемый и познаваемый мир. Я героя устремлено к миру и проявляет себя лишь как постоянный субъект восприятия. Поэтому в смысловой структуре нарративно слитных чеховских текстов значимы глаголы восприятия (*видеть, слышать, заметить*), осязания, ощущения, мысли (*почувствовать, понять, догадаться*), знания, памяти, чувства (*знать, вспомнить, любить* и др.).

Часто чеховский герой обозначен косвенным падежом, в грамматической структуре предложения играя роль субъектного детерминанта. Это лишает героя статуса эгоцентрической фигуры. Так возникают безличные конструкции, в которых предикат наделен качественно-характеризующим значением, а деятельная активность я героя затушевывается. Он воплощает свои ощущения, мысли и чувства в образах окружающего мира — вещей, предметов, природных фактов и явлений, которые находятся в поле его зрения. Через субъективное сознание героя просматриваются пространство и время, и масштабы их восприятия обусловлены глубиной и широтой его картины мира, поэтому могут ограничиваться непосредственно воспринимаемым или стремиться к бесконечности.

Слитность повествования и изображения, сложная речевая структура, пространственно-временная репрезентация художественной действительности базируются на лексико-грамматическом устройстве художественного текста. Задействуя эстетические потенции языковых единиц и их комбинаций, они обеспечивают смы-

словую глубину текста и разные уровни ее осмысления *читателем*, продуцируя разные виды подтекста — *локального и текстового, рационального и иррационального*.

Таким образом, характеризуя в целом эстетику грамматики текста и подтекста в прозе А. П. Чехова, отметим, что словообразовательные, морфологические и синтаксические средства образуют грамматическое единство художественного текста, поддерживая смыслообразующую роль друг друга и комбинируясь с другими языковыми и надязыковыми средствами, что многократно увеличивает суггестивное воздействие текста на читателя.

Особый эстетический статус грамматических средств обусловлен их участием в формировании пространственно-временных координат художественного текста, его сюжета, композиции и речевой структуры, а через них — в выстраивании смысловой перспективы произведения.

Грамматические средства в прозе А. П. Чехова принимают участие в формировании всех выделяемых нами видов подтекста. Подтекстовые смыслы, продуцируемые грамматическим единством художественного текста, не столь текучи и неуловимы, как формируемые фонографическими средствами, но так же, как они, требуют от читателя для своего извлечения из текста высокого уровня читательской и языковой компетенции, большого интеллектуального багажа, развитого ассоциативного мышления, умения работать с текстом большой смысловой глубины.

Среди словообразовательных средств формирования подтекста писателем наиболее востребованы однокоренные слова, морфемный повтор, синонимия, антонимия и омонимия словообразовательных аффиксов, суффиксальная экспрессия, семантическая деривация, авторские окказионализмы. Через свою композиционную расстановку в тексте и проекции в сюжет они эксплицируют по преимуществу *локальный, иррациональный и рациональный* виды подтекста. Наблюдаются и случаи использования словообразовательных средств при формировании подтекста *текстового* уровня.

Любое морфологическое явление, становясь компонентом художественного целого, приобретает потенциальную способность к экспликации *иррациональных и рациональных, локальных и текстовых* смыслов. Морфологические средства активным образом участвуют в формировании смысловой глубины текста. Смыслопорождающую

энергию проявляют разные части речи, их грамматические категории и разряды, которые используются А. П. Чеховым как компоненты грамматических контрастов, грамматических рядов, грамматических метафор, а также как носители семантических сдвигов в актуализированной словоформе и/или грамматической прагматике.

Синтаксис повестей и рассказов А. П. Чехова как смыслопорождающее средство характеризуется богатством структурно-семантических реализаций — синтаксемы с пространственным или временным значением, компактное и дистантное расположение односоставных предложений, ряды однородных членов, степень распространенности предложения, компоненты, осложняющие предложение, сложные предложения разных видов, сложные синтаксические целые и др. Синтаксическую реализацию получают смыслопорождающие свойства несобственно-прямой речи героя — доминирующей формы повествования в поздней чеховской прозе.

Грамматика включена в систему языковых и надязыковых средств реализации таких особенностей идиостиля А. П. Чехова, как лаконичность, содержательная емкость, нарративная слитность. Этому способствуют синтаксические способы обозначения действия, состояния и их субъектов, а также синтаксическое выражение пространства и времени.

Грамматическое воплощение находит *авторская* философская мысль о роли пространства и времени в человеческой жизни, о бесконечных сомнениях и поисках себя, на которые обречены мыслящие герои, о ведущей к деградации апатичной и безнравственной жизни. Через интертекстуальные связи, устанавливаемые языковыми и надязыковыми средствами, чеховский художественный мир открывается *читателю* как многосмысленный диалог с его создателем.

### § 3. Грамматика и смысл («Гусев»)

Рассказ «Гусев» в поздней прозе А. П. Чехова занимает особое место. Он был написан в 1890 г., сразу после возвращения писателя из предпринятого им трудного и длительного путешествия на Сахалин, которое не только изменило его мировоззренческие установки, но и послужило мощным творческим стимулом.

А. П. Чехов проехал, а в некоторых местах и прошел пешком через всю Россию. Он прожил на Сахалине несколько месяцев и сделал многое для каторжан и поселенцев и как врач, и как глубоко тронутый их судьбами человек, а потом написал книгу очерков — «Остров Сахалин». Это большой исследовательский труд, в котором непосредственные путевые впечатления чередуются с описаниями судеб встретившихся случайных людей. Поднимаясь до широких философских обобщений, А. П. Чехов размышляет о несовершенстве законов человеческого общества, о трагическом содержании современной жизни с ее каторжным трудом и бессмысленными лишениями, об отсутствии гармонии между человеком и природой, чьи несметные богатства люди еще не научились использовать.

Напрямую впечатления о поездке на Сахалин отражены только в двух рассказах — «В ссылке» и «Убийство», где показано, что оторванность от родного дома, суровые условия ссылки и каторги заставляют человека проходить через крайние физические и психологические испытания и искать точки опоры в осмыслении мира и себя.

«Сахалин — это место невыносимых страданий, — писал А. П. Чехов в письме А. С. Суворину, объясняя свое решение ехать туда. — <...> Из книг, которые я прочел и читаю, видно, что мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски; мы гоняли людей по холоду в кандалах десятки тысяч верст, заражали сифилисом, развращали, размножали преступников и все это сваливали на тюремных красноносых смотрителей. <...> Виноваты не смотрители, а все мы, но нам до этого дела нет, это неинтересно» [Чехов, письма, т. 4, с. 32].

После Сахалина у А. П. Чехова изменяются масштабы художественного мышления. У него начинают выкристаллизовываться новые онтологические представления, обусловленные желанием понять действительность. Нереализованность человеческого духовного потенциала — вопрос, к которому и раньше неоднократно обращался А. П. Чехов («Степь», «Огни», «Скучная история» и др.), теперь становится для него одним из аспектов общечеловеческой проблемы смысла жизни. Осознание драматизма действительности, столкновение с ней «поэтической» составляющей сознания писателя, с его устремленностью к *правде и красоте*, определили художе-

ственную философичность позднего А. П. Чехова, суть которой, по мысли В. И. Тюпы, «в раскрытии диалектического противоречия между сущностью и существованием человека. Художественная ипостась этого противоречия — коллизия между личностью и вписанным в обстоятельства характером персонажа» [Тюпа 1989, с. 124]. Постановка философско-мировоззренческих проблем потребовала такого структурирования смыслового пространства текста, в котором были бы сгармонизированы текстовые и подтекстовые эмотивно-смысловые проекции *философско-аксиологического, нравственно-этического, психологического, религиозного, социального, эстетического, мифопоэтического* и т. д. характера. Новая глубина проникновения в жизнь обусловила и новые пространственно-временные рамки для своего художественного воплощения.

В рассказе «Гусев», лишь опосредованно вобравшем в себя впечатления от поездки на Сахалин, А. П. Чехову удалось найти художественную форму для философских обобщений вселенского масштаба, в основу сюжета легла история о том, как на пароходе, идущем с Дальнего Востока в Россию, по очереди умирают больные и как их тела, завернув в парусину, бросают в море.

Этот морской путь А. П. Чехов проделал, возвращаясь в Россию через Индийский океан, пройдя Гонконг, Сингапур, Цейлон, Константинополь, и сам был свидетелем такого морского погребения. О своих впечатлениях он писал А. С. Суворину: «Когда глядишь, как мертвый человек, завороченный в парусину, летит, куврякаясь, в воду и когда вспоминаешь, что до дна несколько верст, то становится страшно и почему-то начинает казаться, что сам умрешь и будешь брошен в море» [Чехов, письма, т. 4, с. 140].

Объясним страх человека, своими глазами увидевшего грань между жизнью и смертью. Пугают открывшаяся легкость перехода этой грани, беспомощность тела, еще недавно принадлежавшего живому человеку. В рассказе передана атмосфера обостряющегося к финалу и передающегося читателю осознания неизбежности смерти. Конфликт между жизнью и смертью переносится в активную читательскую зону, заставляя задуматься о *бренном* и *вечном*, репрезентированных в сложной пространственно-временной системе координат художественного мира. В рассказе время расслаивается на внешнее и внутреннее, статическое и динамическое, бытовое

и космическое. Оно локализуется в перцептивном пространстве автора и читателя, на языковом уровне реализуясь через чередование и комбинацию именных, адвербиальных, нумеративных форм, через амбивалентность временных форм глагола, ритмические и лексико-семантические средства.

Категория пространства воплощается в описании сменяющих друг друга мест, где происходят события и действия. Фиксируются различные положения и взаиморасположения объектов художественной действительности, актуализируются направления сторон света, топографические реалии, категории близости — дальности, своего — чужого и т. д. Ключевой оппозицией, участвующей в реализации идеосмысла текста, становится противопоставление *верха* и *низа*, расширяющее границы бытового хронотопа и подтекстово подводящее к художественному охвату действительности в космических масштабах.

Категория пространства на лексико-грамматическом уровне реализуется через семантику статики и динамики акциональных и неакциональных глаголов, цветowych и эмоционально-оценочных прилагательных, через формы, линии, краски, репрезентированные именами, глаголами и служебными частями речи, через метафорические предикаты с олицетворением, эстетический потенциал топонимических названий, антонимию пространственных наречий и т. д.

Смысловая глубина рассказа раскрывается благодаря противопоставлению двух пространственно-временных планов, формированию которых подчинены все лексико-грамматические средства текста. Координаты первого из них диктуются цепью событий, происходящих на палубе парохода и уже — в трюме, в судовом лазарете — топосах, эксплицирующих оппозицию *верх* — *низ*. Время отражает перцептивное восприятие происходящего «в тоне и духе» Гусева — главного героя рассказа и ограничено преимущественным описанием в сюжете нескольких его предсмертных дней.

Второй пространственно-временной план — это план авторского философского осмысления произошедшего, беспредельно раздвигающий границы художественной действительности, апеллирующий к идеосмыслам общечеловеческого масштаба, раздвигающим временные и пространственные границы событий. Оппозиция *верха* и *низа* здесь представлена противопоставлением *неба* и *моря*, восходящих к мифопоэтическим образам.

И в том, и в другом случае читатель ощущает себя не сторонним наблюдателем, а субъектом, непосредственно воспринимающим все происходящее благодаря избранной А. П. Чеховым «точке зрения» повествователя и принципиальной неавторитарности его позиции. Он незримо присутствует при всех событиях, легко перемещаясь из судового лазарета на палубу и окидывая взглядом весь океан до горизонта. Статика и динамика, жизнь и смерть, бытовое и бытийное, конечное и вечное в их лексико-грамматической репрезентации пропущены через его восприятие и вводят читателя в текстовое и подтекстовое смысловое пространство.

В область пересечения двух пространственно-временных планов проецируется целый ряд грамматических средств, которые вместе с ритмическими, лексико-семантическими и пунктуационными задействованы в формировании разных видов подтекста: *иррационального* и *рационального*, *локального* и *текстового*, *авторского* и *читательского*. Их формирование происходит не изолированно, а комплексно и носит сложный характер, проявляющийся в смене, чередовании и комбинации средств актуализации каждого из них. Поэтому в основе анализа процесса формирования разных видов подтекста лежит лингвоэстетическое толкование художественного текста в его эстетической целостности.

Ключевую роль в композиционно-смысловом строении текста играет кульминация рассказа — описание погребения главного героя в море. На лексико-грамматическом уровне ее организуют два имени существительных, репрезентирующих два ключевых слова. В узком и широком контекстах своего употребления они фокусируют вокруг себя поле смыслового и эмоционального напряжения — *Гусев* и *тело*. Использование одушевленного существительного *Гусев* и неодушевленного *тело* актуализирует идеозначимое противопоставление *жизни* и *смерти*.

В этом же смысловом поле проявляет свою функциональную значимость прием контраста, основанный на противопоставлении имени собственного *Гусев* нарицательному *тело*. В имени собственном проявлено личностное начало человека. Именем нарицательным обозначен грамматический субъект действия, который включен в обезличенный ряд предметов и явлений, обладающих определенным, общим для них всех набором признаков.

Перед глазами читателя разворачивается картина в максимальной степени драматическая, данная крупным планом. Здесь важна каждая деталь. Повествователь не сразу оказывается готовым смириться со смертью героя. Рассказывая о погребении Гурова, он не торопится заменять одушевленное существительное *Гусев* на неодушевленное — *тело*.

Хотя о смерти героя становится известно практически в самом начале последней главы, для повествователя Гусев продолжает оставаться живым до того момента, когда его, уже завернутого в парусину и брошенного в море, окружают рыбы:

«Священник посыпает *Гусева* землей и кланяется» [Чехов, т. 7, с. 338].

«Вахтенный приподнимает конец доски, *Гусев* сползает с нее, летит вниз головой, потом перевертывается в воздухе и — бултых!» [Там же].

Контекстная замена одушевленного существительного *Гусев* одушевленным *человек* вербализует мысль о трудности осознания смерти того, кто только что был живым. Эта замена определяет и подтекстово реализуемый вектор развития художественной мысли автора: от конкретики к обобщению: *человек* в пределах лингвистического контекста мыслится только как один из способов номинации героя, но через дистантный морфемный повтор в масштабах идейно-художественного контекста осмысливается иначе — как обобщенное понятие — ‘живое существо’, ‘представитель рода человеческого’, ‘один из нас’. Сравните в «Словаре русского языка»: «Живое существо, обладающее мышлением, речью, способностью создавать орудия и пользоваться ими в процессе общественного труда» [Словарь русского языка 1988, т. 4, с. 659] или «Живое существо, в отличие от животного обладающее даром речи, мысли и способностью производить орудия труда и пользоваться ими. // Носитель каких-л. качеств, свойств (обычно с определением); личность» [Ефремова 2006, т. 3]. Смотрите в тексте:

«Странно, что *человек* зашит в парусину и что он полетит сейчас в волны» [Чехов, т. 7, с. 338].

На неготовности повествователя примириться со смертью живого человека заостряет внимание повтор дейктического личного местоимения *он*, в синтагматике текста выполняющего роль контек-

стуальной замены существительного *Гусев*. Причем его употребление не фиксирует самого момента смерти героя. Ср.:

«Снится *ему*, что в казарме только что вынули хлеб из печи, а *он* залез в печь и парится в ней березовым веником. Спит *он* два дня, а на третий в полдень приходят сверху два матроса и выносят *его* из лазарета» [Там же].

Ниже:

«*Его* зашивают в парусину и, чтобы *он* стал тяжелее, кладут вместе с ним два железных колосника» [Там же].

Этой же цели служит филологическое сравнение, подтекстово реализующая мысль об абсурдности происходящего:

«Зашитый в парусину, он становится *похожим на морковь или редьку*: у головы широко, к ногам узко...» [Там же].

Чуть ниже эта мысль получает новую форму вербализации в неожиданном сравнении с олицетворением, когда описывается, как тело погружается в воду и «мерно покачивается, *точно раздумывает*» [Там же].

В смысловой структуре текста слово *человек* входит в систему ключевых слов *Гусев – тело – человек*, которые играют роль опорных композиционных элементов. Через них проходят подтекстовые силовые линии, выводящие читателя к идеозначимым смыслам.

Они фокусируют вокруг себя поле эмоционально-смыслового напряжения, лексико-грамматическим каркасом которого становятся контактно расположенные предикаты. Благодаря семантической деривации, они обнаруживают способность к смысловому расщеплению и одновременной актуализации каждого из значений. Движения брошенного в воду тела обозначены так, как могут быть названы действия, осуществляемые и живым, и неживым предметом:

«Он быстро *идет* ко дну. *Дойдет* ли? До дна, говорят, четыре версты. *Пройдя* сажень восемь-десять, он *начинает идти* тише, мерно *покачивается*, точно раздумывает, и, *увлекаемый* течением, *уж несетя* в сторону быстрее, чем вниз» [Там же].

В глаголе *идти* (*идти ко дну*) контекстуально актуализируется не только значение «тонуть», но и такие компоненты смысловой структуры слова, которые являют собой его «память», присутствуют в нем имплицитно и оказываются востребованными в системе лексико-грамматических средств идеозначимого вектора текста *живое – неживое*. Сравните в «Словаре русского языка»:

«**Идти** <...> 1. Передвигаться, перемещаться в пространстве.

а) Передвигаться, ступая ногами, делая шаги (о человеке и животном) <...> б) Двигаться в определенном направлении, по определенному маршруту» [Словарь русского языка 1985, т. 1, с. 631] или «Перемещаться, двигаться, ступая, делая шаги (в один прием и в одном направлении). // Совершать движение в каком-л. направлении; перемещаться» [Ефремова 2006, т. 1].

Погребение Гусева напоминает обряд языческого жертвоприношения. Чтобы умиловить враждебную человеку природную стихию, ей бросают человека. Акула, пожирающая Гусева, воспринимается как ожившая и кровожадная морская пучина. Ретроспективно она напоминает о морском чудовище — огромной рыбине, о которой Гусев говорил в самом начале. Так в кульминации рассказа накладываются друг на друга реальное и ирреальное, *живое* и несущее *смерть*.

Обращает на себя внимание еще одна пространственная деталь, выводящая читателя на *аксиологический, религиозный и нравственно-этический* подтексты. Гусев, увлекаемый течением, «уж несетя *в сторону* быстрее, чем *вниз*» [Чехов, т. 7, с. 338]. В символическом ракурсе верха и низа это невольное движение можно толковать как особый знак: *человек*, вне зависимости от любых ограничений — национальных, временных, культурных, религиозных, политических и любых других, не может достичь дна как символа абсолютного зла, поскольку является носителем общечеловеческой нравственности.

*Живое* и *неживое* вступают в сложные смысловые отношения не только в узком и широком лингвистических контекстах употребления ключевых словообразов, но и в структурно-композиционном ракурсе всего текста. Актуализация их текстовой и подтекстовой противопоставленности проецируется как в предтекст, так и в финальную сцену, способствуя экспликации ретро- и проспективно развивающихся подтекстовых смыслов. На языковом уровне в этом противопоставлении участвуют грамматические, лексико-семантические, графические, ритмические средства.

Значительную эстетическую нагрузку берут на себя глаголы, видо-временные параметры которых, наравне с лексически выраженными пространственно-временными маркерами, являются язы-

ковой формой воплощения мертвящей обстановки судового лазарета и шире — текстового бытового хронотопа.

Главной особенностью восприятия художественного времени рассказа «Гусев» можно назвать ощущение остановившегося времени, эксплицируемое существительным или нумеративно-субстантивным словосочетанием. Известно, что Гусев прослужил на Дальнем Востоке *пять лет*. Павел Иванович был там на протяжении *трех лет*. До дома, как становится известно из разговоров героев, еще около *месяца* пути. В рассказе изображено всего *несколько дней*, в течение которых почти не происходит никаких событий. Фабульный стержень составляют немногочисленные действия героев (обрывки разговоров, длительный монолог Павла Ивановича, игра в карты, выход Гусева на палубу) и описание все ухудшающегося состояния пассажиров пароходного лазарета. Смерти, следующие одна за другой, вписаны в общий поток событий и, несмотря на все более возрастающее психологическое напряжение, не нарушают общего ритма жизни на корабле.

Этот ритм представлен в восприятии Гусева. Он то ускоряется, то замедляется, передавая ощущения героя, который то приходит в себя и задыхается в удушающей атмосфере лазарета, чувствуя, что время как будто остановилось, то впадает в дремоту, когда кажется, что «время бежит быстро». Неровный, рваный ритм времени лежит в основе деления рассказа на главы: первая глава — это временной промежуток *одной ночи*, вторая и третья — *одного дня*, между третьей и четвертой главами проходит *два дня*, в четвертой изображен *один день*, в пятой — утро и вечер *одного дня*.

Мучительность протекания этих считанных дней опосредованно подчеркивается рассказом неприхотливого Гусева о его пятилетней службе денщиком, которую он вспоминает как терпимую, сносную. Именно такую картину рисуют оценочное прилагательное *не трудное* (дело); модальный глагол *хочешь* («*хочешь* — богу *молись, хочешь* — книжки *читай, хочешь* — на улицу *ступай*»), подчеркивающий смиренность героя с судьбой; инфинитивное и обобщенно-личные предложения, вносящие в контекст семантику обыденности происходящего:

« — Дело *не трудное*, Павел Иванович. *Встанешь* утром, сапоги *почистишь*, самовар *поставишь*, комнаты *уберешь*, а потом и *де-*

*лать нечего*. Поручик целый день планты чертит, а ты *хочешь* — богу *молись, хочешь* — книжки *читай, хочешь* — на улицу *ступай*. *Дай бог всякому такой жизни*» [Там же, с. 330].

Ощущению остановившегося времени способствуют пространственные координаты действия — пароход, на котором герои чувствуют себя, как в ограниченном, чужом, временном и недружелюбном пространстве. Он предоставлен «собственной воле» и идет, «куда хочет». В лазарете им находиться еще труднее: там *тесно, темно и душно*. Это физическое и психологическое состояние пассажиров передано с помощью предикатов, обозначающих их горизонтальное положение в пространстве и ассоциативно вызывающих образ *смерти*: пациенты, обессиленные, по очереди *ложатся*.

Через контраст грамматических форм предикатов получают эстетическую актуализацию первое и второе предложение текста. Динамический аористив и прошедшее время предиката первого предложения сменяются процессуальным имперфективом настоящего времени. Номинативный предикативный компонент первого предложения усиливает ощущение обездвиженного времени:

«Уже *потемнело*, скоро *ночь*.

Гусев, бессрочноотпускной, *приподнимается* на койке и *говорит* вполголоса:

— Слышишь, Павел Иванович? Мне один солдат в Сучане *сказывал*: ихнее судно, когда они *шли*, на рыбину *наехало* и днище себе *проломило*.

Человек неизвестного звания, к которому он *обращается* и которого все в судовом лазарете *зовут* Павлом Ивановичем, *молчит*, как будто *не слышит*» [Там же, с. 327].

На протяжении всех пяти глав рассказа несовершенный вид и настоящее время предикатов сохранятся в качестве доминирующей глагольной формы. Преобладание ее и в речи персонажей, и в речи повествователя создает у читателя ощущение происходящего прямо у него на глазах. Сама разбивка на главы опосредованно работает на усиление этого чувства. Вероятно, это осознавал и сам писатель, поэтому, дорабатывая рассказ, три первоначальные главы разбил на пять. Бытовое время подверглось еще большему растяжению.

Полудремотное состояние героев изредка нарушается внешними резкими звуками, которые обозначены динамическим аористивом — глаголами совершенного вида, «разрезающими» видо-временное однообразие повествования и обозначающими звуки, раздражающие слух тяжелобольных:

«Кажется, начинает покачивать. Койка под Гусевым медленно поднимается и опускается, точно вздыхает — и этак раз, другой, третий... Что-то *ударилось* о пол и *завзвело*: должно быть, кружка упала.

— Ветер *с цепи сорвался*... — говорит Гусев, прислушиваясь» [Там же].

Возникновению чувства временного «провала» служат и лексико-грамматические средства, которые своей семантикой ориентированы на обозначение повторяемости событий, действий и состояний героев, имплицитно представляя их как хождение по кругу. К таким средствам относятся временные наречия, подхватываемые использованием контекстуальных синонимов, которые имеют разную лексико-грамматическую природу:

«Когда качает, он (Павел Иваныч — Е. Л.) *обыкновенно сердится и приходит в раздражение* от малейшего пустяка» [Там же].

Этой же цели служат разные виды повторов временных наречий, в том числе троекратный анафорический: «*Опять* рисуется Гусеву большой пруд, завод, деревня... *Опять* едут сани, *опять* Ванька смеется...» [Там же, с. 331]; дистантный: «<...> а вот *опять* бычья голова без глаз, черный дым...» [Там же].

Ощущению обреченности героев способствует и временное композиционное кольцо: рассказ начинается и заканчивается в одно и то же время суток — вечером, что можно интерпретировать как роковой знак.

Синтаксический параллелизм предикативных конструкций, помноженный на одинаковость их лексического наполнения, способствует ощущению бесстрастно-мерного ритма, неумолимо приближающего момент *смерти*.

В первой главе:

«*И* *опять* *наступает* тишина...» [Там же, с. 327].

Во второй главе:

«*И* *наступает* тишина...» [Там же, с. 331].

Пропуск детерминанта редуцирует синтаксическую конструкцию, которая как бы «впитывает» атмосферу постепенной утраты большими сил и воли к жизни.

Вынесение предложений в абсолютное начало сложных синтаксических целых и одновременно абзацев в обоих случаях семантически значимо: оно фиксирует переход от репродуктивного к информативному текстовому регистру, связывая отдельные событийные эпизоды в общую психологически напряженную картину.

Контрастно выглядит описание бушующего моря. Глаголы с семантикой активного физического действия создают звуковой образ живой стихии, подчиняясь буйству которого все приходит в движение и обретает свое звучание:

«*И* *опять* *наступает* тишина... // Ветер *гуляет* по снастям, // *стучит* винт, // *хлещут* волны, // *скрипят* койки //» [Там же, с. 327].

Неровный ритм синтагм, образуемый, с одной стороны, повторяющейся инверсией главных членов предложения и, с другой — неодинаковостью их слоговой структуры, имитирует штормовые порывы ветра. Но больные их не слышат: долгий путь притупил чувства:

«...Но *ко* *всему* *этому* *уже* *давно* *привыкло* *ухо*, *и* *кажется*, *что* *все* *кругом* *спит* *и* *безмолвствует*» [Там же].

*Тяжелая дремота – бред во сне – забытье*, иногда прерываемые разговорами, игрой в карты или смертью кого-нибудь из пассажиров — первый шаг к грани между *жизнью* и *смертью*. Этот смысловой вектор подхватывается пространственной семантикой глаголов и наречий, пунктиром прошивающих текст и эксплицирующих в сюжетном хронотопе приоритет *горизонтالي* над *вертикалью*, ассоциативно воспринимаемых как знак близкой *смерти*. Этой же цели служит предметный мотив *койки* и *пола*:

«Гусев, бессрочноотпускной рядовой, приподнимается *на койке*» [Там же].

«Он *пьет* и *ложится*» [Там же, с. 328].

«Матрос *полулежит* *на койке*, солдаты сидят *возле* *на полу* и в самых неудобных позах» [Там же, с. 330].

«Картежники играют часа два, с азартом и с руганью, но качка утомляет и их; они бросают карты и *ложатся*» [Там же, с. 331.]

«Павел Иваныч *уж* *не* *сидит*, а *лежит*» [Там же, с. 334].

«На палубе *впоровку* спят бессрочноотпускные солдаты и матросы» [Там же, с. 336].

«Гусев возвращается в лазарет и *ложится на койку*» [Там же, с. 338].

Своеобразной границей между внутренним пространством лазарета и внешним миром становится *окошко*, через которое Гусев видит кусочек неба и море. Это еще и граница между *низом* и *верхом* парохода — его палубой и трюмом. Через него сюжетное пространство рассказа впервые размыкается, давая возможность внешнему миру проникнуть в лазарет и принести хотя бы временное облегчение страдающим:

«Круглое *окошечко* открыто и на Павла Ивановича дует *мягкий ветерок*» [Там же, с. 332].

*Окошечко* — слово, в котором сочетание суффиксов не только указывает на размер окна, но и привносит эмоциональную оценку, поскольку *окошечко* — это одновременно и точка разъединения, и точка соединения двух пространств. Сравните, например, у И. Бродского: «Ночь. Окна — бесконечности оплот. / Палата в них двоится и клубится» [Словарь поэтических образов 2007, т. 2, с. 797]. По тонкому наблюдению Ю. В. Доманского, оно и для героя, и для автора — единственная «отдушина и в прямом, и в переносном смысле» [Доманский 2001]. Находясь внизу, Гусев стремится наверх: на палубе, в рамках внешнего пространства он чувствует себя лучше:

«Гусев *не слушает* и смотрит в *окошечко*. На прозрачной, нежно-бирюзовой воде, вся залитая ослепительным, горячим солнцем, качается лодка» [Там же, с. 334].

Сам Гусев не принадлежит ни *верху*, ни *низу*. На протяжении рассказа он несколько раз перемещается из одного мира в другой, это фиксируют глаголы движения: сначала он *поднимается* на палубу, чтобы подышать воздухом, затем *спускается* в лазарет, чтобы заснуть и, не приходя в сознание, умереть на своей койке. Затем его *поднимают* на палубу, чтобы потом *бросить вниз* — в море. Это движение героя по вертикальной пространственной оси ассоциируется с перемещениями сказочных и мифических персонажей, скитающихся по миру по своей или чужой воле.

Отрешенность героев от мира на всем протяжении рассказа подчеркивается семантико-грамматическими ресурсами предикатов: контекстуальным преобладанием глаголов, которые обозначают не активное физическое действие, а физиологическое, ментальное или фазисное, то есть обладают значениями, занимающими промежуточное положение на оси акциональность — неакциональность.

О Гусеве сказано:

«Гусев долго *думает* о рыбах, величиною с гору, и о толстых, заржавленных цепях, потом ему *становится* скучно, и он *начинает думать* о родной стороне <...> *Рисуется* ему громадный пруд...» [Там же, с. 328].

О Павле Иваныче:

«Этот человек *спит* сидя, так как в лежачем положении он *засдыхается*. Лицо у него серое, нос длинный, острый, глаза, оттого, что он страшно *исхудал*, громадные; виски *впали*, борода жиденькая, волосы на голове длинные... <...> От качки, духоты, от своей болезни он *изнемог*, тяжело *дышит* и *шевелит* высохшими губами» [Там же, с. 328–329].

Описание Павла Иваныча дано через восприятие Гусева. Об этом свидетельствуют и выбранный пространственный ракурс (сидя рядом, Гусев мог рассматривать своего попутчика), и обобщенно-личные конструкции (знак желания Гусева привлечь свой жизненный опыт, чтобы определить социальный статус Павла Иваныча), и риторический вопрос, отражающий ход размышлений героя, и грамматическая семантика глаголов, фиксирующих ментальные действия. Но объемные синтаксические конструкции «выдают» «голос» повествователя:

«Глядя на лицо, *никак не поймешь*, какого он звания: барин ли, купец, или мужицкого звания? Судя по выражению и длинным волосам, он как будто бы постник, монастырский послушник, а *прислушаешься* к его словам — выходит, как будто бы и не монах» [Там же, с. 329].

О главных персонажах мы знаем немного. Нам незнакомо имя Гусева, потому что и повествователь, и Павел Иваныч называют его только по фамилии. Мы не знаем также фамилии Павла Иваныча. Ничего не говорится о возрасте главных героев, о месте их рожде-



ния. Остальные персонажи вообще не имеют собственных имен. Сообщается только о том, что рядом с Гусевым и Павлом Ивановичем лежали два солдата и один матрос. Только в предсмертную минуту матроса окликают:

«Степан, может, тебе нехорошо? А?» [Там же, с. 331].

Из текста рассказа непонятно, кто именно проявил сочувствие к умирающему Гусеву, поскольку об этом человеке говорится лишь, что это был «солдат с повязкой».

На палубе «вповалку спят» *безымянные* бессрочноотпускные солдаты и матросы. Кто-то из них позже придет, чтобы вынести из лазарета тело Гусева. *Безымянный* священник будет читать над ним молитву. Три безымянных матроса будут петь: «Аминь!». Свидетелями погребения Гусева станут *безымянные* члены судовой команды.

Неназванность такого количества героев эстетически многозначна. Только на первый взгляд, это лишь способ отделить главных от второстепенных. Но их безымянность можно рассматривать и как экспликацию подтекстовых смысловых связей между ключевым словообразом *человек* и всеми, кто в рассказе получил или не получил имени. Каждый, кто проходит перед глазами читателя, в такой же степени заслуживает сочувствия, как и тот, чьим именем назван рассказ, и кто, завернутый в парусину, оказывается за бортом.

В то же время это художественный прием, эксплицирующий и физическое, и психологическое состояние умирающего героя, его страдания от того, что он окружен незнакомыми и так же страдающими людьми, далеко от родного дома и не уверен, что он туда доплывет. Этой же цели служит большое количество местоимений и наречий с семантикой неопределенности, выполняющих разнообразные синтаксические функции: обозначение субъекта и объекта действия: «*что-то* ударило о пол и зазвенело» [Там же, с. 327]; «наверху *кто-то* громко крикнул» [Там же, с. 331]; «кажется, протащили по палубе *что-то* громоздкое или *что-то* треснуло» [Там же]; «под самым окошечком *кто-то* завывает тоненьким, противным голоском» [Там же, с. 332]; «вот Домна рубаху шьет и о *чем-то* плачет» [Там же]; обозначение признака: «Гусеву становится жутко от такого разговора, и начинает его томить *какое-то* желание» [Там же, с. 336]; обозначение направления движения: «пароход не стоит уж на месте, а идет *куда-то* дальше» [Там же, с. 334].

Местоимения и наречия с семантикой неопределенности подтекстово передают растерянность Гусева, его физическую беспомощность и чувство надвигающейся неизбежности. Эти чувства становятся мощным стимулом формирования *иррационального* подтекста.

Важны здесь и предикаты, выраженные категорией состояния. Эстетически востребованной оказывается грамматическая особенность этой части речи обозначать пассивного субъекта состояния, а не активного субъекта действия:

«Гусев долго думает о рыбах, величиною с гору, и о толстых, заржавленных цепях, потом ему *становится* скучно, и он начинает думать о родной стороне» [Там же, с. 328].

«Сильно качает. *Нельзя ни встать, ни чаю напиться, ни лекарства принять*» [Там же, с. 330].

«Качки нет, но зато *душно и жарко*, как в бане; не только *говорить*, но даже *слушать трудно*» [Там же, с. 334].

Гусев болезненно реагирует на то, что родные не узнают, где и как он умер:

«Гусеву *становится жутко* от такого разговора, и начинает его томить какое-то желание» [Там же].

« — А дома в земле *лучше лежать*. Все хоть мать придет на могилку, да поплачет» [Там же, с. 336].

« — *Страшно*. Мне хозяйства *жалко*. Брат у меня дома, знаешь, не степенный: пьяница, бабу зря бьет, родителей не почитает» [Там же, с. 337].

Успокоение Гусеву дает только забытие, в котором встают картины родного дома, вспоминаются брат Алексей, племянники Ванька и Акулька, снег, сани, лошади, пруд, поле — все то, что дорого как воспоминание и заставляет *жизнь* теплиться.

Для формирования *рационального* подтекстового пласта рассказа в его пространственной перспективе важен, на наш взгляд, факт неназванности родной деревни Гусева. Читателю не сообщается и название губернии, не приводятся никакие хоть сколько-нибудь уточняющие сведения, что способствует возникновению в сознании воспринимающего текст обобщенных, символических образов русской деревни и огромной России, в которой эта деревня затеряна.

Эта неназванность контрастирует с топографической точностью конечной цели пути Павла Иваныча. Он плывет в Одессу, чтобы потом попасть в Харьков — город, название которого воспринимается как небольшой очаг культуры в российском захолустье, в котором обличительные речи Павла Иваныча могли бы обрести благодарных слушателей.

Картина родной деревни Гусева воплощает собой экспрессию движения, бодрость, счастье и противостоит удушающей атмосфере оцепенения людей на пароходе. Это происходит благодаря не только возникшим в сознании Гусева родным образам, но и языковым средствам: глаголам активного физического действия; сравнению *несутся, как бешеные*; эмоциональному междомию *боже мой*; рядам однородных членов; анафорическим повторам частицы *пусть*, эксплицирующей желанность происходящих событий; неожиданному в бытовом хронотопе рассказа временному маркеру *вдруг*, усиливающему динамику происходящего; восклицательным предложениям; быстрому ритму, который создается короткими синтагмами, повтором союзов, предлогов, знаменательных слов и словосочетания *какое наслаждение*, выполняющего роль экспрессивно-эмоционального фокуса этого контекста, и т. д. Значимо и пунктуационное оформление изображаемой картины — большое количество восклицательных знаков, эксплицирующее радость жизни, многоточия, фиксирующие недоговоренность мысли от избытка чувств:

*«Боже мой, в такую духоту какое наслаждение думать о снеге и холоде! Едешь на санях; вдруг лошади испугались чего-то и понесли... Не разбирая ни дорог, ни канав, ни оврагов, несутся они, как бешеные, по всей деревне, через пруд, мимо завода, потом по полю. «Держи! — кричат во все горло заводские и встречные. — Держи!» Но зачем держать! Пусть резкий, холодный ветер бьет в лицо и кусает руки, пусть комья снега, подброшенные копытами, падают на шапку, за воротник, на шею, на грудь, пусть визжат полозья и обрываются постромки и вальки, черт с ними совсем! А какое наслаждение, когда опрокидываются сани и летишь со всего размаху в сугроб, прямо лицом в снег, а потом встанешь весь белый, с сосульками на устах; ни шапки, ни рукавиц, пояс развязался... Люди хохочут, собаки лают...»* [Там же, с. 334–335].

Разноуровневые языковые средства образуют мощный эмоционально-смысловой заряд, энергия которого преодолевает масштабы локальной репрезентации, про- и ретроспективно продуцируется в текст и подтекст.

Для Гусева-крестьянина связь с природой, с ее бытием во времени и пространстве органична. В его восприятии природа — это воля, движение, красота, естественная среда обитания человека, живущего с ней в гармонии. В таком его представлении эксплицирована русская картина мира, в которой понятия природы и Родины неотделимы, а широкие горизонты являются естественной природной средой. Отношение русского крестьянина к природе основано на осознании необходимости тяжелого, но привычного труда на земле: он учит терпению.

Гусев ассоциируется именно с таким человеком — смиренным, незлобивым, бесхитростным, ощущающим кровную связь с природой, умеющим видеть ее красоту и чувствовать ее мощь. Древние фольклорные представления о мироздании продолжают жить в сознании Гусева как образы стихийных сил, существующих параллельно с человеком. Они необузданны, враждебны ему и потому определены оценочным эпитетом *злые*, маркируются сравнениями, содержащими негативную экспрессию. Так возникают образы огромной рыбины, о твердую спину которой судно может проломить себе днище; ветров, которые сорвались с цепи и «мечутся по всему морю, как угорелые, и рвутся, как собаки» [Там же, с. 328]; конца света, где «стоят толстые каменные стены» с прикованными к ним ветрами.

Гусев бессознательно чувствует глубинные, естественные токи, связывающие мир природы с миром людей. Читатель может их обнаружить в *иррациональном* подтекстовом пласте благодаря языковому каркасу сложного синтаксического целого, которое описывает идущий сквозь шторм пароход. Оно основано на цепной связи компонентов и репрезентирует две картины, зеркально отражающие друг друга благодаря грамматическим, лексико-стилистическим и ритмико-пунктуационным средствам. Это описание моря и описание парохода. Каждый из этих компонентов через прием олицетворения представляет *неживое* в качестве *живого*.

В описание и моря, и парохода включены экспрессивно окрашенные предикаты, некоторые из которых посредством ирреальной модальности обозначают действие как возможное. И в том, и в другом компоненте ритм организован нагнетанием однородных членов, соединенных повторяющимися союзами *ни... ни...*. Симметрию оформляет эпифорический повтор *не разбирая святых и грешных*. Его усиливают стилистически сниженные слова, выполняющие роль предикатов — самых структурно значимых компонентов предложения: *сожрали бы* (о волнах), *прет* (о пароходе). Морфемный повтор (*ни смысла — бессмысленное*), слова одной лексико-семантической группы (*ни жалости — жестокое*) закрепляют эффект зеркальности.

Союз *тоже* играет роль не только грамматической, но и смысловой скрепы двух компонентов, репрезентирующих два мира, творящих зло и равнодушных к человеческим страданиям. Между двумя стихиями человек оказывается совершенно беззащитным и одиноким. На эту мысль имплицитно «работают» все языковые средства.

Приведем это сложное синтаксическое целое полностью:

«У моря нет ни смысла, ни жалости. Будь пароход поменьше и сделан не из толстого железа, волны разбили бы его без всякого сожаления и сожрали бы всех людей, не разбирая святых и грешных. У парохода тоже бессмысленное и жестокое выражение. Это носатое чудовище прет вперед и режет на своем пути миллионы волн; оно не боится ни потемок, ни ветра, ни пространства, ни одиночества, ему все нипочем, и если бы у океана были свои люди, то оно, чудовище, давило бы их, не разбирая тоже святых и грешных» [Там же, с. 337].

Но глазами того же Гусева читатель видит и притягательную красоту природы, когда она являет собой саму гармонию и наслаждение жизнью. На то, что этот эпизод из третьей главы, эмоционально и семантически «рифмуется» с финальной сценой, в которой море предстает как одухотворенная стихия, можно обратить внимание только при повторном чтении рассказа. *Иррациональные и рациональные, локальные и текстовые* подтекстовые векторы связывают эти два эпизода, обнаруживая идеозначимость авторской мысли о том, что человека природа одарила способностью чувство-

вать ее и растворяться в ней. Эта мысль подтекстово реализуется через многочисленные качественные прилагательные, репрезентирующие богатую цветовую и световую палитру зрительных образов и их эмоционально-оценочное восприятие:

«Гусев не слушает и смотрит в окошечко. На *прозрачной, нежно-бирюзовой* воде, вся залитая *ослепительным, горячим* солнцем, качается лодка» [Там же, с. 334].

Или ниже:

«А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце, скручиваются облака; одно облако похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы... Из-за облаков выходит широкий *зеленый* луч и протягивается до самой середины неба; немного погода рядом с ним ложится *фиолетовый*, рядом с ним *золотой*, потом *розовый*... Небо становится *нежно-сиреневым*. Глядя на это *великолепное, очаровательное* небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета *ласковые, радостные, страстные*, как-ие на человеческом языке и назвать трудно» [Там же, с. 339].

Море — первооснова земной жизни, оказывается, может отраженным, акварельным, нежным светом откликаться на зов солнца, олицетворяющего победу *жизни* над *смертью*, поскольку солнце — это источник жизни, символ созидательной энергии [Баешко 2007, с. 180].

Сложное синтаксическое целое, пейзажем завершающее рассказ, рисует динамическую пространственную картину. Этому способствуют акциональные глаголы (*заходит, скручиваются, выходит*); грамматические эквиваленты динамики — имперфективно-процессуальные глаголы с пространственной семантикой (*протягивается, ложится*); предикаты, реализующие свой образно-семантический потенциал благодаря олицетворению («*глядя на <...> небо, океан <...> хмурится*»); прилагательные, передающие эмотивную динамику (*ласковые, радостные, страстные*); временные наречия, соединенные противительным союзом *но*, не вносящим, а снимающим семантику противопоставленности между небом и морем «*сначала <...>, но скоро*», и т. д.

Благодаря эстетике цветовых и эмоционально-оценочных прилагательных, создается картина единого мирового пространства. Оно раскинулось не столько в *горизонтальной*, сколько в *верти-*

кальной плоскостях (зеленый, фиолетовый, нежно-сиреневый) и символизирует победу жизни над смертью. Оно способно оказывать на человека огромное умиротворяющее, вдохновляющее воздействие. *Иррациональное* начинает превалировать над *рациональным*, подталкивая читателя к тому, что красоту мира можно увидеть только сердцем. *Иррациональный* подтекст обнаруживает свои смыслообразующие и композиционно-архитектонические свойства, эксплицируя авторскую лирически окрашенную мысль о мировой гармонии.

Бесконечность пространства меняет хронотопический масштаб рассказа: настоящее время перестает быть грамматическим показателем бытового времени и становится глагольным знаком вневременности, вечности. Художественное время преодолевает сюжетные границы и вместе с пространственными координатами (*наверху, в той стороне, где заходит солнце, сгущаются облака, до самой середины неба, океан*) образует пространственно-временную перспективу бесконечности, открывая путь широким философским обобщениям о гармонии как первооснове мира.

Из всех героев рассказа эта гармония ощущается только Гусевым. Пусть интуитивно, но он чувствует, что мир человека и мир природы тесно связаны между собой, человек — часть и сын природы. Ее мощь пугает, но красота вдохновляет. В короткий промежуток времени, когда Гусев еще мог через маленькое окошечко судового лазарета смотреть на небо и море, повествователь его глазами наблюдает картину, исполненную жизни и гармонии. В ней балансируют движение и размеренность, единичное и всеобщее, одушевленное и неодушевленное:

«Лениво колышется вода, лениво носятся над нею белые чайки» [Чехов, т. 7, с. 334].

Неодушевленное олицетворяется: лодка *стукнулась*, паровой катер *пробежал*.

Морфемный повтор эксплицирует ощущение растворенности в мире:

«Он дремлет, и кажется ему, что вся природа находится в *дремоте*» [Там же].

И хотя А.П. Чехов оттеняет философскую глубину пейзажной картины ироническим замечанием, что Гусев не прочь «смазать по

шее» «жирного» китайца, сидящего в лодке и едящего палочками рис, это не мешает читателю разглядеть в герое человека, глубоко воспринимающего красоту мира и открытого ему душой.

Поэтому гневные речи Павла Иваныча Гусев слушает вполуха. Ему непонятны ни их предмет, ни их обличительный пафос. Резкость высказываний Павла Иваныча выдает в нем разночинца, проповедующего идею социальной справедливости, атеиста, лишённого христианского смирения и всепрощения, человека метущегося, бесприютного.

Мир людей он делит на непримиримые лагеря, но, будучи готовым защищать слабых и униженных, себя ставит выше их. Об этом свидетельствуют два объемных монолога Павла Иваныча. В первом из них он совершенно справедливо упрекает парходное начальство и врачей в отсутствии «совести и человеколюбия», сочувствуя больным, погруженным на парход. Он строит свою речь по риторическому закону антитезы: *вы – они*, в основе которой лежит многократный повтор этих местоимений. По мере развития мысли Павел Иваныч переходит ко все большим обобщениям, заканчивая свой монолог неопределенно-личными конструкциями, передающими уничижительно-пренебрежительную экспрессию: «*согнали на парход*», «*смешали со здоровыми*», «*посчитали*», «*ничего дурного не заметили*», «*отлично ведь знают, <...> но сажают*».

На обобщенно-символический смысл претендуют образы капитана Копейкина и мичмана Дырки, к которым апеллирует Павел Иваныч. Упоминание о капитане Копейкине устанавливает *интертекстуальные* ассоциативно-смысловые связи с одноименным образом разбойника, авантюриста, человека, который стремился обрести жизненное благополучие «богатством неправедным». Кроме того, метафорический смысл этого образа восходит к реализации пословицы «Жизнь — копейка» [Энциклопедия литературных героев 1997] и проецируется на жизнь самого Гусева.

Мичман Дырка — аллюзия к герою комедии Н. В. Гоголя «Женитьба», «говорящая» фамилия которого обыгрывается как знак отсутствия четкой границы между посредственным человеком и неодушевленным предметом:

«Ж е в а к и н. А это, однако ж, бывает. У нас вся третья эскадра, все офицеры и матросы, — все были с престранными фамилия-

ми: Помойкин, Ярыжкин, Перепреев, лейтенант. А один мичман, и даже хороший мичман, был по фамилии просто Дырка. И капитан, бывало: «Эй ты, Дырка, поди сюда!» И, бывало, над ним всегда пошутить. «Эх ты, дырка эдакой!» — говоришь, бывало, ему» [Голь 2009, т. 4, с. 332].

Любовь к справедливости, безусловно, одно из проявлений любви к человеку, но резкость высказываний, их гневный характер не близки ни Гусеву, ни повествователю. Предугадывание Павлом Ивановым страшного финала истории с пароходными больными и его искреннее сочувствие им («*Страшно* подумать!») дают возможность читателю простить ему и «злые глаза», и брезгливость, с которой он обличает зло.

В другом своем монологе Павел Иванович не сразу переключается на разговор о себе. Сначала читатель становится свидетелем его высказываний по поводу уже звучавшей темы — несправедливости мира, а потом — речи, построенной на антитезе *вы* – *они*. Поток негативных эмоций транслируется Павлом Ивановым через презрительность интонации, лексическое наполнение неопределенно-личных предложений, синтаксический субъект которых мыслится героем как источник всех несчастий. Новым теперь становится обличение уже обоих лагерей: «*Вы* люди темные, слепые, забытые, ничего *вы* не видите, а что видите, не понимаете... <...> Парии *вы*, жалкие люди...» [Чехов, т. 7, с. 333].

«*Я* же — другое дело», — заявляет Павел Иванович. И далее следует развернутое эмоционально-обличительное рассуждение о том, в чем заключается разница. Лексико-грамматический каркас этого монолога строится на многократном анафорическом повторе местоимения *я* и эпифорическом повторе глагола *протестую*, на многократном использовании форм повелительного наклонения глагола и синтаксическом параллелизме. Отрицательные конструкции и модальные глаголы придают его речи безапелляционную категоричность. Значима и экспрессия слов, обозначающих активные физические и речевые действия:

«*Никакая* испанская инквизиция *не может заставить* меня *замолчать* <...>. *Отрежь* мне язык — буду *протестовать* мимикой, *замуравь* меня в погреб — буду *кричать* оттуда так, что на версту будет слышно» [Там же, с. 333].

Атеист Павел Иванович борется за справедливость в «этом» мире, потому что не верит в существование «иного», но даже у него вырывается восклицание: «<...> убей меня — буду являться тенью» [Там же].

Гусев же, человек религиозный, проявляет бессознательный страх перед смертью, который выдает его сомнение: в забытии ему дважды является страшный языческий образ — большая бычья голова без глаз. Предчувствие смерти подкрепляется рядом сменяющих друг друга видений: черная телочка, заяц, Домна в слезах, шьющая рубаху (смертную?).

Два антипода, Гусев и Павел Иванович, никогда не сознаются в своих сомнениях, но читателю понятно, что упоминание о них — это сознательный художественный прием, имплицитно выражающий мысль об извечном поиске человеком истины и заложенной в нас самой природой потребности найти надежную мировоззренческую опору.

В этом отношении особый символический смысл приобретает финальное описание заката, которое можно интерпретировать и как знак конечности человеческой жизни, и как обещание воскресения после смертельных мук, и как символ природы, естественной первопричины всего сущего — стихии, в которую все вновь обращается. Поэтому в финале пространство и время развернуты в бесконечность и снимают проходящее через весь рассказ драматическое противопоставление *верха* и *низа*, движения и статики, прекрасного и пугающего, *живого* и *неживого*. Мир предстает как сгармонизированная целостность, не лишенная темных сторон, но созданная для *жизни*. Только это осознается человеком не всегда, поэтому и цвета, которые приобретают небо и океан, — «ласковые, радостные, страстные», но «на *человеческом языке*» их «назвать трудно» [Там же, с. 339].

Лексический и морфемный повторы протягивают подтекстовые ассоциативные связи между финалом рассказа, его кульминацией и предкульминационной частью, когда сначала Павел Иванович утверждает, что дело «в жизни *человеческой!* Жизнь не повторяется, щадить ее нужно!» [Там же, с. 330].

Потом о Гусеве говорится:

«Странно, что *человек* защит в парусину и что он полетит сейчас в волны» [Там же, с. 338].

Это значит, что финал приводит к общему знаменателю те смысловые векторы, которые были выстроены речевой структурой рассказа, его образной системой: смысл жизни — *человеческое*, сам *человек*, который ищет гармонии и стремится к красоте мира.

Финал подтекстово подводит читателя к *философским* обобщениям самого широкого плана: о человеке и бытии. Имплицитно здесь выражена мысль о том, что человек находится внутри этого бытия, наблюдает его, является его участником, творцом. Маленькое окошечко пароходного лазарета — символический образ того, как человек создает пространственный образ мира. В нем находят отражение мировоззрение, нравственно-аксиологические установки, ценностные ориентации человека. Мир динамичен, человек способен на диалог с ним, но это дается нелегко.

Пароход, *куда-то* плывущий по бескрайнему океану, ассоциируется с судьбой и плаванием маленького человека по бушующему морю жизни. Его символика сходна с символическим значением моста между этим и иным мирами. Он совершает свой путь, несмотря на подстерегающие его опасности и неопределенность самого движения [Словарь символов]. В пространственно-временной перспективе рассказа пароход может восприниматься как символ движения вперед между угрожающими ему и находящимися в вечном противостоянии *верхом* и *низом*. Согласимся с Ю. В. Доманским, который видит в пароходе модель мира людей, со своим верхом (палуба) и низом (трюм), некий «средний мир», постигаемый человеческим опытом [Доманский 2001]:

«Оба, он и солдат, тихо пробираются к носу, потом становятся у борта и молча глядят то *вверх*, то *вниз*. Наверху глубокое небо, ясные звезды, покой и тишина — точь-в-точь как дома в деревне, внизу же — темнота и беспорядок. Неизвестно для чего, шумят высокие волны. На какую волну ни посмотришь, всякая старается подняться выше всех, и давит и гонит другую; на нее с шумом, отсвечивая своей белой гривой, налетает третья, такая же свирепая и безобразная» [Чехов, т. 7, с. 337].

Опосредованно вербализованные *философские, культурологические, аксиологические, религиозные, нравственно-этические, мифологические* подтекстовые смыслы рассказа могут истолковываться читателем в самом широком диапазоне. Они формируются в соз-

нании читателя через восприятие «врастающих» друг в друга *иррационального и рационального* пластов смысловой структуры рассказа, выкристаллизовываются при переходе от *локальных* смысловых блоков к *тексту в целом*, провоцируются интертекстуальными связями и культурологическим контекстом.

Языковая стихия текста не только предоставляет возможности для реализации глубоких и многовекторных подтекстовых смыслов, но и определяет границы их допустимых и недопустимых интерпретаций. Учет богатейших эстетических возможностей самих языковых единиц и их многообразных комбинаций в текстовом пространстве предопределяет глубину понимания текста и разных видов подтекста. Чем более читатель и исследователь проникают в системность, многослойность языковой репрезентации идеосмыслов, тем обоснованнее их выводы.

Отдавая дань тонким наблюдениям Ю. В. Доманского над рассказом «Гусев», особенно над его мифологическими мотивами, мы не готовы согласиться с исследователем в том, что, по А. П. Чехову, «человек лишь игрушка в руках всемогущих “верха” и “низа”, лишь орудие в борьбе между “космосом” и “хаосом”, причем независимо от того, активную или пассивную позицию он занимает, верит ли в высшие, иррациональные силы или отрицает их существование, полагая себя всемогущим. Однако человек вместе с тем необходим космосу в его хотя бы временной победе над хаосом, необходим в качестве жертвы. Таким образом, роль человека, его активности, его характера сведена в борьбе высших начал к минимуму. Это лишь роль жертв» [Там же]. Анализ языковых средств рассказа, репрезентирующих его текстовые и подтекстовые смыслы, убеждает нас в значимости не только негативных, но и позитивных акцентов в осмыслении А. П. Чеховым действительности и взаимоотношений человека и мира.

Не вполне близка нам и мысль американских ученых Дж. Фрейкса и И. Трэшена, которые считают, что в заключительном описании «гармонически сочетаются смерть и преображение. Чехов говорит нам, что нежность, радость, человеческое сочувствие могут преобразить природу, в которой заключены и жизнь и смерть человека; человек может стать выше смерти» [Цит по: Субботина]. Действительно, из анализа смысловой структуры чеховского рассказа сле-

дует вывод о том, что человек может многое. Но это разговор скорее о потенциальных, чем о реальных способностях человека. Победа над смертью возможна лишь как ментальное действие. Перед физической смертью, с ее неизбежностью и часто бессмысленностью, человек бессилён, и в признании этого факта ощущается глубокая чеховская печаль, репрезентированная в *иррациональной* составляющей текста и подтекста.

На наш взгляд, ближе всех подошла к наиболее точному толкованию рассказа Н. А. Дмитриева, увидев в его заключительном аккорде «обратный свет на все, рассказанное раньше». «Все как бы осеняется громадным сияющим куполом, — пишет исследователь, — и загубленная жизнь Гусева, и его сны, и Павел Иваныч, подонкиотски воюющий со злом, и раненый солдат, задающийся вопросом о царстве небесном, на своем горбу выносящий из трюма ослабевшего Гусева, и другой солдат, врасплох застигнутый смертью, и малолетние Акулька и Ванька из далекой деревни, просто радующиеся снегу, солнцу, жизни. Все они не герои, не мудрецы, а *простые человеческие существа* (выделено — Е. Л.), незаметно промелькнувшие на жизненной дороге, да и в рассказе о них, кроме двух главных персонажей, сказано лишь мельком. Однако создается впечатление, что эти люди, совершающие “свой подвиг бесполезный”, не букашки, не исчезающая пена волны, а самоценные личности, маленькие миры, отразившие в себе небо. В своих смутно осознаваемых, но упорных стремлениях к добру, в своих страданиях, ошибках, смешных заблуждениях, они сопричастны некоему великому целому» [Дмитриева 2007, с. 156–157].

В смысловой перспективе рассказа центральное место занимает словообраз *человек*. Гусев — один из многих, представитель *рода человеческого*. Человеческое *тело* тленно. Но его душа бессмертна. В этом плане идеозначимо противопоставление ключевых словообразов *человек* и *тело* и уходящие в бесконечную перспективу пространственно-временные координаты происходящего, раздвигающие жанровые рамки *рассказа* и превращающие его в философскую *притчу* с подтекстовой сентенцией о единстве всего сущего. Сам маршрут парохода — с Востока на Запад, может быть интерпретирован как символ связи между ними, знак единства всего человечества, для которого родина — весь мир. На этом акцентировал вни-

мание И. Н. Сухих, когда писал, что «доминантный <...> хронотоп чеховского творчества строится на <...> разомкнутости, неограниченности мира» [Сухих 1987, с. 136].

Итак, грамматическое единство текста, формируемое его словообразовательным, морфологическим и синтаксическим уровнями, — средство экспликации разных подтекстовых смыслов.

В рассказе «Гусев» к наиболее активным словообразовательным средствам, формирующим подтекстовый смысловой пласт, относятся семантическая деривация, экспрессивные возможности суффиксов и морфемный повтор.

Весомая роль морфологических средств, которые проявляют свои смыслопорождающие потенции: одушевленные и неодушевленные существительные, качественные прилагательные, местоимения разных разрядов (личные, определительные, указательные и др.), глаголы совершенного и несовершенного вида разного времени и склонения, наречия с пространственной и временной семантикой, слова категории состояния, числительные, служебные части речи, междометия и т. д.

Среди синтаксических средств наиболее эстетически значимы разные способы выражения субъектов и объектов действия, глагольные и именные предикаты, ряды однородных членов, односоставные предложения, сравнительные обороты, восклицательные предложения, сложные синтаксические целые, отражающие многообразие и диалектический характер репрезентируемой картины мира, и т. д.

При формировании подтекстовых смыслов обнаруживают свой эстетический потенциал средства грамматической стилистики: синтаксический параллелизм, анафоры, эпифоры, риторические вопросы.

Все эти средства сочетаются с другими языковыми и надязыковыми средствами — лексическими, стилистическими, фоноритмическими, пунктуационными. В результате образуется единая система, которая моделирует художественную действительность через ее базовые категории — пространство и время.

По А. П. Чехову, *человек* (слово-ключ) способен глубоко ощущать и осмыслять законы мироздания. Ассоциативно-смысловые (*рациональный* подтекст) и эмотивные (*иррациональный* подтекст), *локальные* и *текстовые* векторы направлены от этого ключа через

пространственно-временную плоскость текста к его идеосфере. Напоминание писателя о тленности *тела* и бессмертии человеческой *души* вычитывается из комплекса подтекстовых пластов рассказа.

Повествование «в духе и тоне» Гусева, репрезентированное через его хромотопичность, позволило *автору* подтекстово выразить глубокую симпатию и бесконечное сочувствие своему герою. Это не только не исключает, но и предполагает диалог с *читателем* о трагичности судьбы каждого из названных или неназванных героев, ибо каждый из них — *человек*. Поэтому мы присоединяемся к тем исследователям [Доманский 2001; Капустин 2003], которые понимают «Гусева» не как рассказ о социальной неустроенности жизни, а как глубокое *социально-философское* произведение с *экзистенциальной семантикой*.

#### § 4. Грамматика текста и подтекста как диалог жанров («На святках»)

Рассказ А. П. Чехова «На святках» создан зрелым мастером, в нем явлена многомерность и глубина художественного мышления писателя, эстетическая мысль которого открыла в этом малом эпическом жанре неисчерпаемые возможности. Завершая опыты лингвоэстетического толкования рассказов А. П. Чехова обращением к этому произведению, мы ставим цель показать, как все языковые средства (лексические, фоноритмические, стилистические, графико-орфографические, пунктуационные) при определяющей роли грамматики оказываются вовлеченными в единый процесс порождения смысловой глубины текста. Языковая стихия дает мощный толчок развитию образных, пространственно-временных, сюжетно-композиционных реализаций подтекста.

Сюжет рассказа прост: старики-родители давно не получают писем от дочери, четыре года назад уехавшей с мужем в Петербург. Устав от тяжелых предчувствий, они приходят к брату трактирщицы — Егору, чтобы тот за деньги написал Ефимье письмо. Не сумев выразить неизбывное чувство тоски и сиротства, они отдают деньги за бестолковое и бездушное послание, которое сочиняет этот самодовольный и недалекий человек.

Жанровые особенности рассказа стали предметом исследования В. И. Тюпы, который убедительно доказал, что в его основе лежат устные долитературные жанры анекдота и притчи и образуют особый мир взаимопроникающих друг в друга слов анекдотического и притчевого характера. «Авторская картина мира, — пишет В. И. Тюпа, — вбирая в себя и ассимилируя духовную глубину притчи и духовную свободу анекдота, сообщает чеховскому рассказу принципиальное жанровое своеобразие» [Тюпа 1989, с. 27].

Действительно, в рассказе легко обнаруживаются черты *притчи* и *анекдота*. Некоторые из них являются общими для этих двух жанров: они допускают отсутствие развитого сюжетного действия и его фрагментарность; включают упоминание о природе или предметном мире лишь эпизодически, не делая их объектом художественного наблюдения; предъявляют героев по преимуществу не только без внешних черт, но и без обрисовки характеров; обнаруживают значимость деталей, простоту композиции [о жанровых признаках притчи см.: Краткая литературная энциклопедия 1968, т. 7, с. 20–21].

С другой стороны, приближаясь к притче, чеховский рассказ через символический план тяготеет к глубинной «премудрости», характеризуется сниженной топикой, которая рассчитана на контраст с серьезностью содержания, реализует интеллектуальность и экспрессивность, которые обусловлены не полнотой изображения, а непосредственностью выражения и, реализуясь в языковой ткани текста, открывают путь к подтекстовым смыслам. Притча проявляет себя и на языковом уровне: в особенностях видо-временных параметров глаголов, в сочетании абстрактных и конкретных существительных, в использовании существительных, обнаруживающих способность к символизации своего лексического значения, в простоте и лаконичности фразы, идущих от неразвернутости синтаксических конструкций, от преобладания глагола над именем и т. д.

Органичны внутренние жанровые связи рассказа и с анекдотом. Его сюжетно-композиционным центром становится курьезный случай: просители платят за письмо, которое не диктовали. Кроме того, в рассказ включена короткая, но выразительная деталь портрета одного из героев, которая дана вполне в логике описания героев анекдота. Анекдотическое слово «принципиально “разомкнуто”, диало-



гично, без слушателя его нет: анекдот невозможно рассказать самому себе» [Тюпа 1989, с. 18].

Это слово легковесно, курьезно, характеризуется окказиональной беспрецедентностью, языковой игрой, подчеркиванием специфических особенностей речи каждого из персонажей, использованием этикетных клишированных формул, вопросно-ответной структурой, использованием по преимуществу форм настоящего времени глагола, слов разной стилистической окраски, наличием ошибок (орфоэпических, грамматических, речевых, орфографических, пунктуационных, фактических, логических), особым интонационным рисунком, часто утрированным, и т. д.

Но включением элементов притчи и анекдота жанровая специфика рассказа не исчерпывается. Его можно рассматривать в контексте жанра *рождественского (святочного) рассказа*. И не только потому, что он был написан за несколько предновогодних дней 1899 г. и напечатан 1 января 1900 г., но и в силу некоторых его жанровых особенностей: события происходят на святочной неделе, это акцентируется и названием рассказа. В основе сюжета лежит контраст, основанный на несоответствии гуманной идеи праздника антигуманной жизненной реальности. Герои верят в возможность чуда, пусть не мистического, а вполне реального. Здесь обнаруживаются характерные для жанра рождественского рассказа мотивы — *смерти, одиночества, надежды*, а также воспоминания героев, придающие смысловую объемность изображению их внутреннего мира и содержанию рассказа в целом. Для рождественского рассказа принципиально важен и праздничный хронотоп, в котором временной фактор преобладает над пространственным, определяет и организует его.

Черты притчи, анекдота и рождественского рассказа составляют ближний жанровый контекст. Но у чеховского произведения есть и дальний контекст, который формируется благодаря обнаруживаемым следам целого ряда жанров — юмористической сценки, сказа, причитания, молитвы. Некоторые эпизоды рассказа окрашены в идиллические и драматические тона.

Рассказ проявляет черты *юмористической сценки* — жанра, доминировавшего в раннем творчестве писателя. Его главным структурным элементом является диалог, экспозиция в нем редуци-

рована, финал открыт, манифестируя связь сюжета с потоком жизни, но не реализуя связи рассказов друг с другом.

Сценки Антоши Чехонте еще в 1880-е годы отличались от многочисленных подобных произведений, заполнявших страницы периодических изданий. По точному замечанию А. П. Чудакова, они, «оставаясь внешне эскизами, «картинками», эпизодами, становились такими эпизодами, которые закрепляли важные этапы внутренней жизни человека, стороны личности человека в целом» [Чудаков 1986, с. 134].

Разделяет эту мысль и В. Б. Катаев, обстоятельно описавший технику сенок Чехова и Лейкина: там, где у Лейкина однолинейный диалог, натурализм и отсутствие вымысла, у Чехова — живая картина, постижение закономерности жизни. «Сценка — картинка с натуры, — пишет В. Б. Катаев, — комизм которой заключен в речи персонажей, — все чаще превращается в новеллу — житейский случай, порой анекдот, глубинная сущность которого выявляется средствами искусства: композиционной игрой и неожиданными завершениями» [Катаев 1982, с. 16].

Языковая стихия рассказа-сценки вмещает авторское авторитарное слово, дающее прямую оценку ситуации и героям через стилистическую окраску слова, морфемную семантику, выразительные возможности имен и глаголов, «говорящие» фамилии персонажей. В рассказе-сценке максимально сохраняются речевые особенности героев, воспроизводится ситуация непосредственного общения с характерными для нее вопросно-ответной формой диалога, повтором слов, экспрессией синтаксического строя фразы и т. д.

В речевой структуре рассказа особо выделяются речевые партии героев, близких А. П. Чехову, — Василисы и Ефимьи. Авторская речь первой главы рассказа вбирает в себя стилистику слова Василисы как человека из народной среды. Ее слово основано на фольклорном жанре *сказа*, совмещающего в себе элементы бытового общения и художественного творчества, содержащего оценку происходящего, включающего элементы воспоминаний, пронизанного живой интонацией устного слова. По словам В. В. Виноградова, такое слово незаменимо тогда, «когда художнику необходима не имитация своеобразий устно-монологического построения, а лишь эстетическое использование сопутствующих говорению представ-

лений, иными словами: писателю нужна бывает не языковая структура сказа, а лишь его атмосфера» [Виноградов 1980, с. 51].

В слове Ефимьи просматриваются жанры *причитания* и *молитвы*. Причитание — древний фольклорный жанр, атрибут похоронного обряда, сочетающий в себе эпические и лирические элементы. Причитания произносятся устно, каждый раз по-разному и, хотя должны удовлетворять жестким обрядовым регламентациям, всегда импровизационны. В них заложена высокая степень эмоционального напряжения, потому что их главная тема — скорбь по умершим. Среди характерных языковых особенностей причитания можно выделить их звуковое (часто аллитерационное), интонационное и ритмическое оформление, поскольку они должны быть хорошо слышны в мире мертвых. Для них характерна высокая степень образности и стилистической выразительности. В них частотны эпитеты, в том числе постоянные, а также метафоры, сравнения, инверсия, синтаксический параллелизм. Среди лексико-грамматических средств наиболее востребованы атрибутивные словосочетания, слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, обращения и т. д.

Молитва — обращение к Богу, небесным силам или святым с просьбой, благодарением или прославлением. Ее сопровождают глубокое самососредоточение ума и сердечное устремление к «Горнему миру». Среди прочих видов молитвы особо выделяются молитва о здравии и спасении живых и поминальная молитва об умерших. Молитва представляет собой сложный поэтико-художественный ансамбль: по форме она принадлежит к прозе, хотя и обладает сильным лирическим началом. Но молиться можно и без произнесения слов, одним сосредоточением ума и сердца [см. Российский гуманитарный энциклопедический словарь 2002, т. 2, с. 156]. Наиболее яркими особенностями языка молитвы являются следующие: активное использование абстрактных существительных, большое количество личных и притяжательных местоимений, выполняющих функцию интимизации речи, императивные формы глаголов, однопадежность, придающая тексту молитвы ритмизованность.

В тексте чеховского рассказа мы наблюдаем разную степень экспликации и эстетической нагруженности названных жанров. По-

этому их участие в формировании смысловой глубины текста неравноценно. Но, как говорил Ю. Н. Тынянов, «каждый жанр важен тогда, когда ощущается» [Тынянов 1977, с. 150–151]. При квалификации жанра, помимо языковых особенностей, важно учитывать параметры таких его структурных компонентов, как идейно-тематическое содержание, сюжет, композиция, хронотоп, особенности характеристики персонажей и мира и т. д. Каждый жанр продуцирует в сознании читателя возникновение эмоционально-смысловых комплексов, которые закреплялись в нем на протяжении всей его долгой истории. Наделяясь вчитываемыми в него смыслами, оправдывая читательские ожидания, он встраивается в жанровую полифонию текста, обогащая его смысловую палитру своими оттенками. Еще М. М. Бахтин отмечал, что межжанровые взаимодействия приводят к разнообразию смысловых решений, поскольку в разных жанрах в течение длительного времени «накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира» [Бахтин 1986, с. 332].

В отдельно взятом чеховском тексте возникают интертекстуальные отношения, создавая мощный стимул формирования комплекса подтекстовых смыслов, взаимодействующих и взаимопроникающих друг в друга. Более того, внутренняя интертекстуальность продуцирует многовекторные ассоциативно-эмоциональные и ассоциативно-смысловые связи с другими произведениями А. П. Чехова и с произведениями разных авторов. Мы разделяем позицию И. П. Смирнова в том, что «смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе» [Смирнов 1998, с. 11]. Этот принцип можно использовать в применении к отдельным составляющим текста или расширить до пределов жанра — категории, организующей различные элементы произведения в эстетическое целое.

Но важно и другое — признание того факта, что жанр предпочтительнее понимать «как точку зрения на мир, эстетическую концепцию действительности» [Капустин 2003, с. 12]. Это дает возможность погружаться в такие подтекстовые глубины, которые позволяют обнаруживать в теоретическом инварианте любого из жанров индивидуальность автора как главного смыслопорождаю-

шего фактора и воспринимать текст в самом широком философском и культурологическом пространстве.

Слово *анекдота* в рассказе «На святках» проецируется в сюжет, слово *притчи* лежит в основе фабулы. Слово, обнажающее подтекстовые смыслы *рождественского рассказа*, рамочно ограничивает текст. Речевая форма *сказа* проецирует рядовое событие в плоскость глубоких личных переживаний персонажа, эксплицируя эмпатийное начало автора и предполагая ответную эмоциональную реакцию читателя. Слово *причитания-молитвы* образует вокруг себя такое эмоциональное напряжение, которое «перелицовывает» *комическое* в *драматическое*.

Жанровой полифонии служат особенности языкового, идейно-образного и сюжетно-композиционного уровней текста, которые способствуют формированию разнообразных подтекстовых смыслов. Форма и содержание художественного текста оказываются в тесных отношениях взаимозависимости и взаимообусловленности: жанровая орнаментальность продуцирует глубину и содержательную емкость подтекста, который эксплицируется в ряде жанровых форм. Поэтика подтекста и поэтика жанра способствуют восприятию текста как эстетического целого, каждый элемент которого содержательно значим и функционально нагружен.

Грамматическое единство текста через экспликацию хронотопа, идейно-тематических компонентов, образной системы, сюжетно-композиционных особенностей рассказа служит базой для всей смыслопорождающей системы текста и подтекста. Оно способствует раскрытию эстетических возможностей не только собственно грамматических, но и фонетических, лексико-семантических, стилистических, орфографических средств. Особенно важными оказываются видо-временные параметры глаголов, лексические, морфологические и синтаксические способы обозначения пространства и времени, эстетическая активность слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами, конкретные и абстрактные имена существительные, изобразительные свойства качественных прилагательных и наречий, многосоюзие, структурно-семантические особенности простых и сложных предложений, обращения, вводные слова и вставные конструкции. Важную смыслопорождающую роль играют звуковая аранжировка, ритм и интонации речи героев, формы

несобственно-прямой речи. В формирование смысловой глубины текста включены контактный и дистантный лексический повтор, семантическая многоплановость слова, контекстная синонимия и антонимия, стилистически окрашенная лексика и фразеология, эпитеты, метафоры, сравнения, метонимия и многие другие средства.

Языковая стихия рассказа — малого прозаического жанра, предполагающего повествование об одном событии, через экспликацию элементов, образующих жанровую полифонию и усложняющих речевую структуру текста, предстает как поле формирования подтекстовых смыслов ближнего и дальнего горизонта. Смена, чередование и наложение в повествовательной структуре «следов» разных жанров позволяет при необычайной эмотивной насыщенности текста довести объективность повествования до предела, при очевидном сочувствии автора героям создать видимость его внешней отстраненности, при абсолютной пластичности изображения достичь глубочайшего психологизма и лаконичности.

На идейно-образном уровне созданию подтекста служат система образов персонажей и их речевая характеристика, словообразы *дороги, деревни, тракта, Петербурга, лестницы, ночи и рассвета* и т. д. На структурно-композиционном — заглавие, принципы членения рассказа на главы, характер диалогов, речевая структура текста, динамический образ повествователя и т. д.

Подтекстовые смыслы векторно разнонаправлены, создавая ауру нерасчлененности и взаимодополнительности высокого и низкого, комического и драматического, обобщенно-абстрактного и предметно-конкретного, светлого и темного, страдания и надежды, гнетущей человеческой разъединенности и теплой душевной близости.

Архитектоническую значимость приобретают в рассказе временные координаты происходящих событий, репрезентируемые адвербиально уже в первом абзаце текста и апеллирующие к *притчевости*: несмотря на то, что событие написания письма происходит днем, образы *ночи* и *рассвета* как вербальная репрезентация сменяющих друг друга отчаяния и надежды ассоциативно окрашивают всю первую главу, открывая и замыкая ее символическим композиционным кольцом.

Фабула рассказа ассоциативно отсылает читателя к известной евангельской *притче* о блудном сыне, покинувшем отчий дом, про-

мотавшем наследство и вернувшись с покаянием (так же, как отсылает читателя к этой притче и фабула «Станционного смотрителя» А.С. Пушкина — повести, с которой в чеховском рассказе устанавливаются не менее прочные аллюзийные связи, формируя взаимные интертекстуальные проекции).

Положив евангельскую притчу в основу фабульного действия первой главы рассказа, Чехов творчески перерабатывает ее: в конце главы не потерявшаяся дочь возвращается к родителям с мольбой о прощении, а старуха-мать идет за одиннадцать верст на станцию, чтобы отправить письмо. Вторая глава строится на эффекте обманутого ожидания: дочь, как выясняется, заслуживает не меньшего сочувствия.

Ночь — время тяжелых размышлений и тревог, и старуха-мать ночами не спит. На рассвете она или по привычке выполняет свою домашнюю работу, которая не может отвлечь ее от тяжелых мыслей, или, вновь обретя надежду, идет по дороге к станции, чтобы отправить письмо дочери. Длительность и мучительность эмоционального напряжения Василисы, которая непрерывно думает о Ефимье, передается предикативным рядом однородных членов — глаголами несовершенного вида, которые создают ощущение медленного течения времени и в нерасчлененном смысловом комплексе представляют сменяющие друг друга активные физические действия героини (привычную домашнюю работу) и периоды ее забвения:

«И дошла ли старуха корову на рассвете, топила ли печку, дремала ли ночью — и все думала об одном: как-то там Ефимья, жива ли» [Чехов, т. 10, с. 181].

Вынесение ментального глагола *думала* в постпозицию ряда однородных предикатов воспринимается как сильный эмоционально-смысловой аккорд фразы, усиленный наречием *все* и местоимением *об одном*. Повторяющийся союз *ли* и сменяющие друг друга лексико-грамматические способы указания на разное время суток (*на рассвете — ночью*) эксплицируют идею замкнутости временного круга.

Глаголы имперфективно-повторяющегося и имперфективно-процессуального действия воспроизводят состояние Василисы, позволяют читателю, вслед за повествователем, дистанцироваться от происходящего и одновременно осмысливать его. Информативный

регистр речи способствует притчевому характеру повествования, поддерживаемому мелодикой и ритмом: звуковыми и лексическими повторами, использованием слов одинаковой ритмической структуры, однотипными морфологическими формами глаголов, однородностью сказуемых.

Наречие *там* устанавливает пространственные границы мира Василисы и мира Ефимьи. Мир Василисы репрезентирован в первой главе рассказа как ее родной двор и деревня, мир Ефимьи, который топонимически обозначен как столица — Петербург, и ассоциируется с пространством большого города, во второй главе рассказа сконцентрируется в комнатке под лестницей.

Пословично-афористические черты повествования рассказа принадлежат *притчевой* сфере: *как в воду канула, ни слуху ни духу, уткло в море много воды, бог знает когда, на свете нет, отдаст богу душу*. Они нацелены на идейно-художественный контекст; ориентированы на более широкий эстетически значимый смысл, чем тот, что эксплицирован в тексте; раздвигают пространственно-временные рамки сюжетных событий; рождают сеть сложных подтекстовых ассоциаций. Незначительные события, составившие сюжетную канву рассказа, начинают восприниматься в обобщающей символической плоскости размышлений о нравственно-этических истоках народной жизни и христианских ценностях.

Кольцевая символика борьбы надежды и безнадежности, привносимая словообразами *рассвета и ночи* — вербальными репрезентантами художественного времени, поддерживается пространственным мотивом *дороги*, по которой Василисе предстоит пройти одиннадцать верст до станции, чтобы послать письмо. Отчаянная попытка матери соединить два мира оттеняет *анекдотичность* ситуации написания письма и *драматизирует* внутреннее состояние героини.

Мотиву ночи (первая глава) с ее страданиями и сомнениями противопоставлена гнетущая атмосфера *дня*, в хронологических рамках которого происходят сюжетные события, репрезентирующие жанр бытовой юмористической *сценки* с характерным для нее модусом абсурдности происходящих событий.

Композиционно рассказ «На святках» разделен на две главы-*сценки*, внутреннее пространство которых организуют два основных

события — написание письма и его получение. Эти события внутренне уравнивают композицию рассказа, вводя в него две системы пространственно-временных координат: действие первой главы происходит в деревне и занимает около суток, действие второй — в Петербурге и укладывается в один час.

В каждой главе-сценке очень узкий круг персонажей, которые образуют между собой замкнутую систему: ни один из них не переступает невидимую пространственно-временную черту «своей» главы.

Жанр сценки обычно вмещает в себя одно событие, подчиняющее себе все другие составляющие художественного целого: время и место действия, характеры героев, конфликт, композицию, расстановку героев и т. д. В сценке обычно много диалогов, их участники проявляют коммуникативную активность, которая становится внутренним двигателем сюжета.

Но в мире, где царствуют равнодушие и насилие, слово перестает быть средством общения, теряет свою диалогичность. Герои друг друга не слышат, и вопросы чаще всего не вызывают у собеседника ответной реакции.

Подлинного чуда общения не происходит даже между героями рассказа, от которых читатель готов ожидать взаимного понимания, — между Василисой и ее стариком. Только тут, в трактире, из их короткого диалога выясняется, что они по-разному представляют себе положение Ефимьи, а потому и цель письма к дочери:

«Старик пошевелил губами и сказал тихо:

— *Внучат поглядеть, оно бы ничего.*

— *Каких внучат?* — спросила старуха и поглядела на него сердито. — *Да, может, их и нету!»* [Там же, с. 183].

Реакция старухи на реплику Петра обусловлена не столько желанием возразить старику (она и сама надеется на лучшее), сколько ее опасениями.

Подлинное человеческое общение заменено ритуализированными речевыми клише приветствия и поздравления (как в начале письма Василисы к дочери, которое она сама продиктовала Егору, как в диалоге Андрея Хрисанфыча и генерала) или вовсе лишено результата (как в повторяющемся вопросе генерала, который тут же забывает ответ).

В смысловом и эмотивном пространствах рассказа реализации слова как средства общения мешает множество самых разных причин, и все они объяснимы в условиях созданной автором художественной реальности. Старики неграмотны, а значит, сами написать дочери не могут и поэтому вынуждены платить за письмо, вовсе не отражающее их мыслей и тревог. Они забиты и растеряны, поэтому не способны *выразить словами* то, о чем думают и что чувствуют. Их «бессловесность», обрастая символикой иносказательности, принимает форму *притчевого* знака: у Чехова несчастные всегда несут свое бремя *молча*. При этом характеры героев, что типично для притчи, детально не обрисованы, место действия не конкретизировано. Это позволяет предельно обнажить концептуально значимую мысль о всеобъемлющем характере явления — неостребованности слова в мире безучастия и пошлости.

Письма Ефимьи не доходят до родителей, потому что их не отправляет Андрей Хрисанфыч, которому все время мешают «*какие-то* важные дела».

Егор нравственно глух, и потому страдания стариков не вызывают в нем чувства сострадания, которое могло бы вылиться в искреннее слово письма. Изложив на бумаге некоторые положения из Военного устава, он простодушно полагает, что честно заработал пятиалтынный, оказав услугу старикам.

Нарушены главные законы и цели человеческого общения, основанные на интересе людей друг к другу, на сочувствии, милосердии, христианской любви. Человек, окруженный людьми, оказывается одиноким и непонятым.

В *притчевом* слове репрезентирован голос повествователя и реализуются высокие нравственные ориентиры, лежащие в основе его морально-этической оценки происходящего. Непререкаемость, характерная для *притчевого* модуса, в чеховском тексте преобразуется во взвешенную мудрость мысли и эмоциональную сдержанность, сквозь которую проглядывает авторская грусть.

«Всеведение повествователя придает его скупому слову притчевую авторитетность», — делает тонкие наблюдения В. И. Тюпа [Тюпа 1989, с. 29]. Найденное исследователем слово *авторитетность* очень точно определяет поэтику чеховской наррации, не реализующей традиционную для классической *притчи* модальность

*авторитарности*, а смягчающей его субъектной расчлененностью речи. Пословично-поговорочная афористичность выходит за рамки речевой сферы повествователя и воплощает образ мыслей Василисы, голос которой слышен и в речи повествователя:

«<...> прислала два письма и потом *как в воду канула; ни слуху ни духу*» [Чехов, т. 10, с. 181], «с того времени, как уехали дочь с мужем, *утекло в море много воды*» [Там же, с. 182].

Дальше эта афористичность проявит себя в прямой речи Василисы:

«От Ефимьи получили, еще *бог знает когда*. Может, их уж и на свете нет» [Там же].

И ниже, в ее несобственно-прямой речи:

«Надо бы попросить денег, надо бы написать, что старик часто *похварывает* и скоро, должно быть, *отдаст богу душу*...» [Там же].

Стилистическая маркированность слова *похварывает* [Словарь русского языка 1987, т. 3, с. 339; Ефремова 2006, т. 2] и фразеологизма *отдаст богу душу* [Александрова<sup>3</sup> 2010, с. 520; Бирих 2009, с. 210] позволяет через *притчевый* модус художественности прорасти чертам *сказа*, для которого разговорность является одной из жанрообразующих черт. Показательно, что речь повествователя (в которой слышен голос Василисы) и речь самой героини оттеняют хотя и немногочисленные, но все-таки характеристически значимые разговорные слова: *умокнул* (перо), *ежели*, *сошлись*, *небось*, *задаром*, *похварывает*.

То, что речевая сфера Василисы впитала в себя черты *сказа*, подтверждают и другие языковые особенности ее речи. Это ритмизация, основанная на чередовании ударных и безударных слогов («*Надо бы попросить, надо бы написать...*»), на лексическом повторе и синтаксическом параллелизме. Это восклицательные предложения: «*А сколько за это время было в деревне всяких происшествий, сколько свадеб, смертей! Какие были длинные зимы! Какие длинные ночи!*» [Чехов, т. 10, с. 182].

По мнению М. М. Бахтина, «сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору» [Бахтин 1972, с. 113]. Но в пространстве рассказа голоса персонажа и повествователя звучат в унисон, совмещая в себе *притчевое* и *сказовое*

начала. Эта особенность субъектной организации текста эксплицирует *авторское* сострадание героине и нацелена на пробуждение ответного чувства у *читателя*, тем самым усиливая эстетическое воздействие на него.

Владение Василисы *сказовым* словом и в то же время неумение выразить свою боль и печаль в письме к дочери свидетельствуют о ее состоянии —безутешной матери и униженной просительницы, так и не дождавшейся сострадания от трактирного пьяницы. Это объясняет и чувство досады, с которым она *сердито* смотрит то на Егора, то на старика, а потом *сердито* замахивается на трактирную собаку. Лексический повтор наречия подтекстово акцентирует чувство беспомощности обманутой деревенской старухи.

*Сказовость* речевых форм, поддерживаемая *притчевым* началом, проецирует сознание читателя в плоскость размышлений о молчаливом страдании русской деревни, задавленной нуждой и нескладностью жизни, о социальной несправедливости и необустроенности всей российской действительности.

Но по ходу развития действия облик повествователя меняется: при описании Егора его голос звучит гневно-обличительно, что вовсе не характерно для поэтики позднего Чехова, но вполне объясняется двухголосием нарратора, взявшегося озвучить мысли Василисы:

«Он сидел на табурете, *раскинув широко ноги под столом, сытый, здоровый, мордатый, с красным затылком*. Это была сама *пошлость, грубая, надменная, непобедимая, гордая тем, что она родилась и выросла в трактире*, и Василиса хорошо понимала, что тут *пошлость*, но не могла выразить на словах, а только глядела на Егора *сердито* и подозрительно» [Чехов, т. 10, с. 183].

Отрывок насыщен языковыми выразительными средствами. В большом по объему абзаце представлена нерасчлененность описания Егора, Василисы и ее старика. При обращении к изображению каждого из героев меняется грамматический строй речи повествователя, вызывая изменения лексико-семантического и фонетического планов. Егор описан короткими, рублеными синтагмами, формируемыми предложениями, которые осложнены полупредикативными определениями. Эти синтагмы создают простой, но неровный ритмический узор фразы, как бы отражая суть недалекого брата трактирщицы. Каждое из постпозиционных определений, выде-

ляемое синтагменным ударением, семантически важно. И каждое из них включено в процесс детализации зрительного образа, воспринимаемого через органы чувств. Прилагательные *сытый, здоровый, мордатый, красный*, по данным лингво-психологического словаря М. Г. Колбенева, у носителей языка стойко ассоциируются со зрительными ощущениями, а прилагательное *мордатый* — еще и с негативными эмоциями [Колбенева 2010, с. 296, 184, 217, 199]. Будучи в контексте единственным стилистически сниженным словом [Словарь русского языка 1986, т. 2, с. 299; Ефремова 2006, т. 2], но обладающим при этом наибольшим зарядом выразительности, оно окрашивает весь однородный ряд отрицательной экспрессией. Использование в следующем предложении эмоционально-оценочных прилагательных в той же синтаксической позиции довершает анекдотический портрет, вызывая ассоциации с нечистой силой, встреча с которой — один из атрибутов *святочного рассказа* и потому вполне ожидаема читателем, готовым соотнести героя с этим образом.

В описании Василисы нагромождение рядов однородных дестерминантов и глагольных сказуемых отражает ее растерянность. Модальный глагол и контекстуальный, неточный повтор фразы *не могла выразить на словах*, которая уже звучала в начале диктовки письма («*Больше ничего она не могла сказать*»), ставшей устойчивым языковым знаком в обрисовке героини в пределах первой главы, вербализуют ее беспомощность. Однородный ряд имперфективных глаголов *не говорила, не думала и ждала*, не обозначающих активно-го физического действия, вводит семантику отстраненности.

Наивный старик выглядит не просто растерянным, а оцепеневшим. В обрисовке его образа значимы троекратный морфемный повтор (*глядел с полным доверием, верил, доверчиво закивал головой*), контекстуально-синонимический повтор (ответил *слабым голосом*, сказал *тихо*), семантическая актуализация адвербиальных определений и обстоятельств (стоял и глядел *неподвижно и прямо*, как *слепой*). Причина возникновения анекдотической ситуации объясняется ассоциативно-подтекстно: *слепые старики не разглядели* нечистой силы.

Поэтому повествователь берет на себя право дать открытую оценку ситуации через введение идеослова *пошлость*. Его смысло-

вое и эмоционально-оценочное воздействие распространяется не только на художественное пространство первой главы. Оно ощущается и во второй, в которой описан герой-двойник Егора — Андрей Хрисанфыч. За отстраненно-спокойным повествованием кроется намерение автора раскрыть перед читателем разные лики *пошлости*. Андрей Хрисанфыч — еще более уродливая фигура, поскольку в нем, в отличие от никчемного пьяницы Егора, в одном лице явлены сразу два порока — тиранство и лакейство. Держа в страхе свою жену, он с подобострастной готовностью способен сколь угодно раз отвечать на один и тот же бессмысленный вопрос генерала.

В идейно-образной и сюжетно-композиционной плоскостях значимы речевые партии Егора (в первой главе) и Ефимьи (во второй главе), особенно их монологи. Егор «сочиняет» письмо, ни на минуту не задумываясь о том, какова будет реакция Ефимьи, когда она прочтет его бестолковое послание. Егор тешит самолюбие, возможно, единственного грамотного в деревне человека. Ефимья же, получив письмо, в отчаянии причитает и обращается с молитвой к Царице небесной.

Письмо Егора и причитание Ефимьи стилистически контрастны, акцентируя идейно-композиционное противопоставление двух глав рассказа. Речь Егора безграмотна, приземлена, бессвязна. Речь Ефимьи согрета теплыми воспоминаниями и страдальчески возвышенна.

Егор сначала записывает по памяти отрывок из Военного устава, а затем вслух читает его. Повествователю важно привести текст письма не в его устном исполнении, а в орфографии полуграмотного героя, чтобы показать: письмо носит характер глоссолалии — речи, состоящей из бессмысленных слов и словосочетаний, и придает его автору черты героя *анекдота*. Более того, его «остроумие наизнанку» — глупая шутка, которой Егор заканчивает свое послание, наделяет образ еще большим *анекдотически-гротескным* содержанием:

«И поэтому Вы можете судить, — торопился Егор, — какой есть враг Иноземный и какой Внутренний. Первейший наш Внутренний Враг есть: Бахус» [Чехов, т. 10, с. 183].

В ткань рассказа введены черты сразу двух видов *анекдотического* модуса: обыгрываются как нелепость ситуации (лежащая

в основе *референциального анекдота*), так и стилистическая неуместность и речевая беспомощность персонажа (инвариантная основа *лингвистического анекдота*).

Неожиданный *комический* эффект достигается резким сдвигом, переключением повествования с одного модуса в другой. Неожиданность и нелепость поворота событий, когда Егор, так и не дождавшись от стариков диктовки, начинает «*быстро* писать» по памяти строки Военного устава, и в то же время убедительность бытовой ситуации, создаваемая детальным описанием происходящего, — жанровые черты *анекдота*. Лексическими средствами — словами, обладающими общей семой ‘торопливость’: *быстро, торопился, спешил* — повествователь подчеркивает желание Егора, используя подвернувшийся шанс, прихвастнуть своей ученостью, покровительственно поучать и даже проявить «чувство юмора».

В этом эпизоде, как обычно бывает в анекдоте, «возникает зона совершенно особой правдивости, открывающей владычество дурасти, безумия и идиотизма» [Курганов 2001, с. 208].

Письмо Егора вызывает в памяти письмо Ваньки Жукова («Ванька»), также написанное во время празднования Святков, также оттененное драматизмом ситуации. Глубокий и подробный анализ этого рассказа через призму жанра провел А. С. Собенников. «В “Ваньке” (1886), — пишет исследователь, — происходит усложнение проблемности жанра: рождественское чудо приобретает драматический и даже трагический оттенок» [Собенников 2001]. Лексически, орфографически, стилистически письма Егора и Ваньки Жукова напоминают такие юморески А. П. Чехова, как «Письмо к ученому соседу», «Каникулярные работы институтки Наденьки N», «Два романа», «Роман адвоката», «Из дневника одной девицы», «Жалобная книга», в которых предметом изображения становится письменное слово героя в его социокультурном значении. Но если в этих рассказах слово героя, в соответствии с его включенностью в жанр юморески, было способом реализации иронии авторитарного автора, то в рассказах «Ванька» и «Спать хочется» *иронический* модус перекрывается *драматическим* с глубоким *социальным, психологическим, аксиологическим* подтекстом, приводящим к *философской* проблеме ценности и смысла человеческой жизни.

В пространстве текста эта эмоциональная нота усиливается отчужденностью персонажей. Во второй главе рассказа, несмотря на то, что в ней происходят события, в которых принимают участие Ефимья, ее муж Андрей Хрисанфыч и безымянный генерал, ни в одной из описанных ситуаций между ними не возникает подлинного диалога. Начало и конец главы фиксируются повторением речевой ситуации, когда генерал задает один и тот же вопрос и не слушает ответа. В начале главы:

« — А в этой комнате что?

— Кабинет для массажа, ваше превосходительство» [Чехов, т. 10, с. 184].

В конце главы:

« — А в этой комнате что? — спросил он, указывая на дверь. <...>

— Душ Шарко, ваше превосходительство» [Там же, с. 185].

Подавая жене письмо, Андрей Хрисанфыч мельком бросает ей реплику, которая вовсе и не предполагает ответа:

« — Должно, из деревни» [Там же, с. 184].

Во второй главе редуцируется и нарративное пространство: события, образы героев и их взаимоотношения поданы кратко, выпукло и емко: получено письмо из деревни, Андрей Хрисанфыч, не затрудняя себя его чтением, отдает Ефимье, которая, не дочитав, заливается слезами и *причитывает*. Точно найденное слово становится ключом к открытию в монологе Ефимьи «следов» жанра причитания. Они с легкостью обнаруживаются в подтексте благодаря языковому уровню и экстралингвистическим условиям произнесения речи героини. Обнимая детей и *причитывая* о своей горькой судьбе и невозможности вернуться в родимый дом, она плачет. Культурологическая память заставляет читателя мысленно, по аналогии воссоздать связь между жанром причитания и обрядом похорон. Молодая женщина, живущая в маленькой комнате под лестницей в чужом для нее огромном городе, оторвана от своих корней и близких людей и *жива* только памятью о них. Так из подтекста всплывает мотив *смерти*, который уже входил в образный ряд рассказа — в первой главе, когда мать Ефимьи пыталась подобрать слова к описанию их сиротской жизни со стариком. Кроме того, для причитания обяза-



тельным атрибутом является обращение к нему только в светлое время суток. Описание эпизода соответствует этому требованию.

Восприятию монолога Ефимьи как *причитания* способствует целый ряд языковых знаков: существительные и прилагательные с уменьшительно-ласкательными суффиксами (*ребятки, на махоньких, саночках, лысенький, на печке, собачка, желтенькая, зайчики, церковочка, мужички*); атрибутивные эпитеты (на *махоньких саночках, дедушка лысенький, собачка желтенькая, бабушка добрая, жалостливая*); адвербиальные эпитеты (*душевно живут*); инверсия (*голубчики мои родные, в деревне душевно живут, бога боятся*); грамматический повтор (*деревья белые-белые*); большая амплитуда мелодического рисунка, создаваемого восклицательными предложениями и интонацией незаконченности, которая фиксируется повторяющимися многоточиями; тембро-интонационный комплекс речи, напоминающий речитатив, который не образует единой музыкальной формы, хотя и строится на многосоюзии; прерывистость речи; неполнота предложений; синтаксический параллелизм.

Обращение к Царице небесной и святителям-угодникам в начале и в конце монолога Ефимьи, так же как и глагольный императив («*Унесла бы нас отсюда царица небесная, заступница-матушка!*») сближают причитание Ефимьи с *молитвой*. Это впечатление усиливается средствами фонетического уровня — ритмическим ударением на первом слоге каждого фонетического слова первой фразы и движением речи от коротких речевых тактов к длинным:

«Дедушка / *тихий*, / *добрый*, / *бабушка* / *тоже добрая*, / *жалостливая*. // В деревне / *душевно живут*, / *бога боятся*... // И церковочка / в селе, // *мужички* / на клиросе поют. // Унесла бы нас отсюда царица небесная, / *заступница-матушка* //» [Там же, с. 185].

Молчание несчастных прорывается *молитвой* Ефимьи, окрашенной *идиллическими* красками, идеализирующими патриархальный сельский уклад: «Там теперь снегу навалило под крыши... деревья стоят белые-белые. Ребятки на махоньких саночках... И дедушка лысенький на печке... и собачка желтенькая... <...> А в поле зайчики бегают. <...> В деревне душевно живут, бога боятся...» [Там же, с. 184–185].

Идеализированность представлений Ефимьи о жизни в деревне и ее любовь к родителям подчеркиваются лексическими средствами,

находящимися в антонимических отношениях: Ефимья, создавая в воспоминаниях образ покинутого ею дома, говорит об отце и матери как о людях *добрых*. Внимание читателя непроизвольно фиксируется на этом определении, поскольку оно контрастирует с тем, что в первой главе Василиса четырежды бросает *сердитые* взгляды — то на своего старика, то на Егора, то на залаявшую собаку.

Не слово, а чувство кровного родства служит «чуду» общения персонажей. Вербализация этой авторской мысли обязана использованию общеязыковых синонимов. Василиса *плачет*, по-матерински интуитивно чувствуя неладное в жизни дочери, и Ефимья, получившая вместо сердечного родительского приветов «*тарабарщину*», *заливается слезами*. В смысловой структуре текста эти два синонима получают статус эмоционально-оценочных соклучей, необходимых для организации содержательного, композиционного и эмотивного пространства рассказа. Они заставляют читателя воспринимать происходящее в *драматическом* ключе безысходности.

Через синонимический повтор соклучей задается ритм повествования, ассоциативно-подтекстово упорядочивая разрозненные элементы: контраст, лежащий в основе членения текста на главы, снимается, а ключевые слова обретают обобщенно-символическое значение, апеллирующее к символике *слез* как очищения, страдания, христианского смирения и надежды. Страшная художественная реальность оттеняется мотивом веры в добро и единение душ.

Тогда как контраст, лежащий в основе деления рассказа на главы, способствует воссозданию удушающей атмосферы бездуховной и жестокой действительности. Этому служат особенности организации художественного пространства первой и второй глав. В первой главе место действия никак не обозначено: мы не знаем, в какой деревне происходят события, — где-то в российской глубинке, откуда далеко даже до железнодорожной станции. Место главного события — *трактир*, придорожный ресторан самого низкого ранга, дешевой еды и неумного разгула. *Драматичность* ситуации подчеркивается тем, что старуха за помощью в написании письма идет не в церковь (а она в деревне есть — мы узнаем об этом из второй главы), а в *трактир*.

Просителей не пустили дальше *кухни*, в которой «на плите в кастрюле жарилась свинина: она шипела и фыркала и как будто даже говорила: “Флю-флю-флю”» [Там же, с. 181].

Так в описание кухни ассоциативно встраивается мотив *преисподней*, поддерживаемый возгласом Егора:

«*Жарко! <...> Должно, градусов семьдесят будить*» [Там же, с. 182].

Но грешники в трактирной кухне не мучаются и не горят в огне, они там царствуют, торгуясь с нищими стариками:

«Василиса поговорила в трактире с кухаркой, потом с хозяйкой, потом с самим Егором. *Сошлись* на пятиалтынном» [Там же, с. 181].

Основное действие второй главы происходит в *Петербурге*, в *водолечебнице*, в *комнатке под лестницей*, в *конце коридора*, где живет Андрей Хрисанфыч со своей семьей. В смысловой структуре главы востребованной оказывается мифологема *Петербурга* как искусственного города, холодного и физически (камень, небо, вода, мороз), и психологически (равнодушие и жестокость) — символа государственности и рассудка, в котором когда-то прозябал гоголевский маленький человек и которому пытались противостоять как «умышленному», «вымороженному» каменному мешку персонажи Ф. М. Достоевского. Мотив *чужеродности* столичного мира сознанию деревенских жителей усиливается с помощью ономастического знака — немецкой фамилии владельца водолечебницы доктора *Б. О. Мозельвейзера*. А комнатка в конце коридора, в которой живут чеховские герои, ассоциируется с *жизненным тупиком*.

Особую роль здесь играют воспоминания Ефимьи о *родной деревне*, окрашенные в *идиллические* тона и имплицитно реализующие ощущение простора и воли, которых так не хватает Ефимье. Мир для нее сжимается до размеров комнатки под лестницей (обратим внимание на акцентуализацию небольшого пространства с помощью морфемного средства — суффикса *-к-* в слове *комнатка*), хотя душа устремлена в беспредельность, с легкостью преодолеваемая любые пространственно-временные преграды — так же, как, сидя взаперти, Громов и доктор Рагин мечтают о прекрасном будущем для всей необъятной России («Палата № 6»); как молодой врач Королев ужасается удушающей тюремной атмосфере на фабрике Ляликовой («Случай из практики»); как Анна Сергеевна и Гуров стремятся не замечать забора — «серого, длинного, с гвоздями» («Дама с собачкой»); как тяготится своим высоким положением

преосвященный Петр, представляя себя простым, обыкновенным человеком, который «идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен <...> как птица, может идти, куда угодно!» («Архиерей»); как Надя Шумина бежит из закоснелого бабушкиного дома навстречу новой жизни («Невеста») и т. д.

Интертекстуальные переключки беспредельно раздвигают чеховский мир, подтверждая справедливость суждения И. Н. Сухих о том, что «доминантный <...> хронотоп чеховского творчества строится на <...> *разомкнутости, неограниченности* мира» [Сухих 1987, с. 136], но это не лишает чеховского героя щемящего чувства одиночества.

Ефимья, подобно своим родителям, ощущает его как чувство сиротства. К нему примешивается ужас, который она испытывает перед своим мужем. Мотив насилия имплицитно присутствует в описании внутреннего состояния героини, переданного с помощью целого ряда языковых средств, которые свидетельствуют о наложении ее голоса на голос повествователя. Это лексический, синонимический и градационный повтор слов одной семантической группы, объединенной семой «*страх*», наречие степени *очень*, восклицательная частица *как*, междометие *ах*, разговорная интонация, восклицательная конструкция: «Ефимья вдруг замолчала, притихла и вытерла глаза, и только губы у нее дрожали. Она его *очень боялась*, *ах*, как *боялась!* *Трепетала*, *приходила в ужас* от его шагов, от его взгляда, *не смела* сказать при нем ни одного слова» [Чехов, т. 10, с. 185].

Ответ на вопрос о том, что сделало Андрея Хрисанфыча равнодушным и жестоким, надо искать в подтексте — в упоминании о его службе в солдатах. То, какими перед читателем предстают и Егор, и Андрей Хрисанфыч, может быть воспринято как результат влияния военной службы. А герои, репрезентированные в *анекдотической* плоскости, представлены как герои-двойники (аналогично гоголевским Бобчинскому и Добчинскому) — служаки, забытые палочной дисциплиной, чьи человеческие качества раздавлены системой взаимоотношений в армии, где прав только сильный.

Вот почему в обрисовке этих двух образов А. П. Чехов использует прием сгущения смыслового пространства. Оценка Егора пред-

ставлена исчерпывающе, при обрисовке Андрея Хрисанфыча повествователь ограничивается лишь штрихами, которые приобретают статус устойчивых знаков героя определенного типа. Дважды упоминается о том, что он *не отрывал глаз от газеты*. Лишь иногда в беспристрастном голосе повествователя проскальзывает *ироническая* интонация. «*Душ Шарко*» тонкими ассоциативными нитями связывает Андрея Хрисанфыча с его двойником — Егором, которому *жарко*: языковая игра, реализуемая на фонетическом уровне (*жарко* — *Шарко*), заставляет читателя воспринимать всепоглощающую силу *пошлости*. Местоимение *свой*, дважды повторенное при описании Андрея Хрисанфыча (у него *своя* комната и *своя* парадная дверь, к которой он каждый раз бежит, «сделав очень серьезное лицо»), эксплицирует подтекстовую авторскую оценку: лакейство — оборотная сторона насилия.

Как видим, слово в художественном пространстве текста проявляет свою диалогичность не столько в сфере общения персонажей, сколько в плоскости коммуникации между повествователем и персонажами, между автором и читателем.

Облик повествователя в рамках рассказа динамичен: он то спокойно-уравновешенно солирует, то эмоционально обогащен и вбирает в себя голоса персонажей: в первой главе — Василисы, во второй — Ефимьи. Голоса персонажей эксплицируют *сказовый* модус художественности, обнаруживают себя в лексическом повторе слов, характерном для устной речи, в разговорных синтаксических конструкциях и интонации, в ходе рассуждений, репрезентирующих образ мыслей сначала Василисы, потом Ефимьи, например, во второй главе: «Прочла и *уж больше не могла*; для нее было *довольно* и этих строк, она залилась слезами и, обнимая своего *старшенького*, целуя его, стала говорить...» и т. д. [Там же, с. 184].

В динамичности речевого образа повествователя эксплицируются, «прорываются» сквозь толщу безразличия героев друг к другу авторские мысль и чувство, сгущая смысл, языковыми средствами вводя в рассказ полифонию как черту *романного* мышления писателя.

Подводя итог анализу жанрового своеобразия рассказа «На святках» через призму подтекста, отметим, что для его интерпретации как *рождественского (святочного) рассказа* есть все основания: это рассказ о возможности свершения чуда — чуда общения

между матерью и дочерью, разделенных судьбой. Но чуда полноценного человеческого общения в рассказе все-таки не происходит, надежда и чувство безысходности в пространстве художественного целого пронизывают друг друга, создавая особую эмоциональную ауру — мимолетной радости и безысходной печали. По справедливому замечанию А. Д. Степанова, момент «контакта» в этом рассказе совсем не однозначен: «Обычный тезис исследователей: человечность победила пошлость, — представляет уже расширенное толкование этого факта, дополненное положительной оценкой» [Степанов<sup>1</sup> 2005, с. 234].

Сам факт свершившегося чуда читателем может быть и не признан вовсе, поскольку не вполне очевиден и противоречит идейно-тематическому лейтмотиву — всеобщей разобщенности и принципиальной невозможности человеческого общения в условиях окружающей героев действительности.

Развитие Чеховым жанра *рождественского (святочного) рассказа* шло по линии усложнения предьявляемой в нем картины мира. Рассказ «На святках» — последний из написанных им рассказов в этом жанре. Во всех его предыдущих рождественских (святочных) рассказах, таких как «В рождественскую ночь», «Либерал», «Страшная ночь», «Сон», «Зеркало», «На пути», «Ванька», «Спать хочется», «Бабье царство» и других нет сверхъестественного, все мотивировки героев реальны, христианские заповеди и добродетели не являются предметом изображения, а становятся аксиологическими знаками, даны как сюжетный фон, уходя в подтекст.

С рождественским (святочным) контекстом исследователи небезосновательно связывают сегодня и такие рассказы А. П. Чехова, которые не приурочены к Рождеству или Новому году, но были опубликованы 25 декабря, в рождественских номерах газет. Это «Каштанка», «Рассказ госпожи NN», «Гусев», «Страх», «Рассказ старшего садовника» [Есин 1988; Душечкина 1995; Капустин 2003]. Смысловый потенциал этих рассказов глубже раскрывается в жанровом контексте рождественского (святочного) рассказа. Как точно заметил В. В. Капустин, «это не святочные рассказы в собственном смысле слова. Но если исключить их из контекста святочной словесности, возникнут неизбежные потери смысла, поскольку “диагностирующий фон” уйдет из сферы восприятия. Скрытым станет то,

что автор как раз и не собирался скрывать, вступая в диалог с традицией и разрушая “горизонт ожидания” читателя» [Капустин 2003, с. 56].

Мы разделяем мысль Е. В. Душечкиной, посвятившей специальное исследование истории становления рождественского (святочного) рассказа: А. П. Чехов «ищет новые пути святочного жанра в разработке “антирождественских” мотивов, использование которых в русской литературе <...> имело целью показать несоответствие сути праздника безжалостной реальности жизни» [Душечкина 1995, с. 225].

По образному выражению В. И. Тюпы, чтобы «подобрать ключи» к художественности чеховских повестей и рассказов, необходимо отталкиваться от их жанрового своеобразия. «По нашему убеждению, — пишет исследователь, — повести Чехова — это своего рода “большие рассказы” все той же новаторски разработанной писателем жанровой модификации. <...> “Моя жизнь”, например, или “Три года”, несмотря на свой значительный объем, совершенно обоснованно были названы их создателем “рассказами”. Во всяком случае эстетическая природа художественности так называемых повестей Чехова вполне однородна с художественностью его рассказов» [Тюпа 1989, с. 3].

Мы разделяем и позицию А. Д. Степанова, который доказал, что чеховский текст способен вбирать в себя не только черты литературных, но и речевых жанров: исповеди, жалобы, спора, просьбы, приказа и др. [Степанов<sup>1</sup> 2005].

Но в использовании черт как литературных, так и речевых жанров А. П. Чехов придерживается единых принципов: в текстовой и подтекстовой стихии его повестей и рассказов жанры не просто смешиваются, — они трансформируются, включаясь в смыслопорождающий механизм единого художественного целого. Оно представляет собой диалектическое единство противоположностей и потому изначально не предполагает однозначного истолкования.

В заключение обратим внимание на то, что рассказ «На святках» вбирает в себя черты многих жанров. Благодаря *рациональным* и *иррациональным*, *локальным* и *текстовым* подтекстовым смыслам, в нем модулируется такая смысловая глубина, которая может быть выявлена только при активном сотворчестве *читателя*, вла-

деющего знаковой системой искусства слова и умеющего за внешней простотой видеть многосмысленность каждого элемента текста как эстетического целого.

«Вполне рассчитывая на читателя», поздний А. П. Чехов создавал свою картину мира как многомерную, незавершенную, принципиально открытую систему, такую, в которой внутренние связи не обнажены, а сознательно завуалированы. Языковые, идейно-образные, сюжетно-композиционные средства формирования подтекста организуют движение смысловых и эмотивных потоков, являя читателю художественную действительность как силовое поле разнонаправленных модусов художественности — *притчевого*, *сказового*, *анекдотического*, *иронического*, *гротескного*, *драматического*, *идиллического*, *романного*.

Материальной основой этих художественных модусов служит языковая стихия, в состав которой входят грамматические, лексические, фонографические, орфографические, пунктуационные, стилистические средства. Взаимодействуя в пространстве художественного целого, они выстраиваются в единую и сложную систему формирования подтекстовых смыслов, обогащают и усиливают смысловую доминанту текста — мысль о вечной надежде на чудо взаимопонимания между людьми.

В процессе формирования жанроориентированных подтекстовых смыслов комплексом языковых средств дирижирует грамматика при активной поддержке лексического уровня: слова с морфемами определенной семантики, видо-временные характеристики и наклонение глагола, лексико-грамматические разряды существительных, качественные прилагательные и определительные наречия, структурно-семантические особенности простых и сложных предложений, обращения, вводные слова и вставные конструкции и т. д.

Эстетические усилия грамматики нацелены на художественное воплощение универсальных текстовых категорий — человек, пространство и время. Они модулируют сложнейшую систему текстового и подтекстового воплощения внешнего и внутреннего сюжета, хронотопического воплощения широкой палитры жанровых рефлексов. Это позволяет небольшой по объему рассказ наделить практически необозримым смысловым потенциалом, оказывающим сильнейшее суггестивное воздействие на читателя.

\* \* \*

Таким образом, создаваемая художественная действительность явлена *автором читателю* не в отдельных словах, которые всегда «принципиально частичны» (С. Д. Кацнельсон), а в тексте, представляющем собой смысловое и грамматическое целое. Лексика называет предметы и лица, их свойства и действия, тогда как грамматические элементы соединяют их в тексте, эксплицируют многообразные отношения и связи между ними. В процесс экспликации подтекстового содержания лексико-грамматический континуум увлекает фоноритмику, стилистику, пунктуацию.

Все словообразовательные, морфологические и синтаксические средства могут стать стимулами формирования подтекста. Реализации их смыслопорождающих возможностей служат грамматическое единство и смысловая целостность текста.

Среди словообразовательных стимулов формирования подтекста в поэтике А. П. Чехова наиболее значимы морфемный повтор, синонимия, антонимия и омонимия словообразовательных аффиксов, однокоренные слова, суффиксальная экспрессия, семантическая деривация, использование слов в индивидуально-авторском значении.

Экспликации подтекстовых смыслов способствуют грамматический контраст, грамматический повтор, актуализация грамматических форм, грамматическая метафора, грамматическая прагматика, синтаксическая компрессия, оформление разных фрагментов текста с помощью разных синтаксических единиц и их комбинаций (вынесение в заглавие, использование в пейзажных зарисовках, при описании внешности и психологического состояния героев), ритмико-синтаксические, графические и пунктуационные средства и т. д.

Все грамматические средства текста связаны между собой, поскольку служат одной цели — реализации категории событийности, которая воплощается в сюжетном действии, композиционно-архитектоническом строении текста, его речевой структуре, пространственно-временных характеристиках, которые реализуются с помощью широкой палитры лексико-грамматических способов оформления предикатов, субъектов действия и состояния, их атрибутов, так же как и разнообразных приемов введения синтаксиче-

ского пространства и времени. Так с помощью грамматических средств формируются *рациональный* и *иррациональный*, *локальный* и *текстовый* виды подтекста.

Анализ того, как реализуются эстетические возможности грамматики в проекции на жанр текста, дает возможность поднять на поверхность многообразную палитру эмоционально-смысловых ассоциаций, которые открывают читателю картину мира *автора*. В генетической памяти *читателя*, знакомого с богатой жанровой палитрой фольклора и литературы, формируется собственное ассоциативное поле. Так «память» жанра привносит в отдельно взятый чеховский текст архетипические смыслы, обогащая его текстовое и подтекстовое содержание и становится основой для диалога двух сознаний.

На уровне грамматических средств — стимулов формирования подтекстовых смыслов — обнаруживаются яркие идиостилевые черты художника слова. Искуснейшая работа А. П. Чехова со словом в его лексическом и грамматическом облике превращает общезыковое богатство в идиостилевое. Чехов-художник открывает читателю путь к Чехову-философу, осмысляющему законы мироздания и место человека в нем.

## Заключение

Восприятие, понимание и интерпретация художественного текста — процесс сложный, требующий внимательного, вдумчивого чтения, большого читательского опыта и языковой компетенции, широкого кругозора, эмоциональной отдачи, умения проникать в глубину текста и видеть за ним создаваемую автором художественную действительность, далеко не всегда «означенную» словом.

Подтекст занимает особое место в системе смежных явлений, таких как импликация и пресуппозиция, которые являются основой формирования подтекста. В смысловой структуре текста последний проявляет свойства наиболее сложного компонента. Он представляет собой пласт глубинных, выводных смыслов, лишь пунктирно эксплицированных в тексте и требующих для своего восприятия и осознания всего личностного потенциала читателя. Под подтекстом понимаем часть смысловой структуры текста, реализующую скрытые авторские смыслы, которые формируются всей совокупностью языковых и надязыковых средств текста и актуализируются благодаря фоновым знаниям и личностному потенциалу воспринимающего текст.

Подтекст — имманентное свойство текста. Но его глубина, степень спаянности с поверхностным (содержательным) уровнем текста различна и определяется как объективными, так и субъективными причинами. По мере развития литературы как искусства слова очевидна тенденция к углублению подтекстового содержания, что предъявляет особые требования к готовности читателя вступать в коммуникацию с автором и адекватно понимать художественный текст как особую эстетическую реальность.

По сравнению с подтекстами, которыми обладают тексты других функциональных стилей, подтекст художественного текста — наиболее сложный феномен. Это обусловлено самой природой ху-

дожественного текста, который представляет собой способ воплощения авторского видения мира и человека на языке художественной литературы — образом, самом содержательно и эмоционально емком, заведомо предполагающем асимметричность плана содержания и плана выражения, обладающем самостоятельной эстетической ценностью.

Художественный текст отличается от других вербальных текстов тем, что в нем источником смыслопорождения становится каждый элемент. Поэтому подтекст художественного текста формируется всем комплексом языковых и надязыковых (образных, сюжетных, композиционно-архитектонических, хронотопных, жанровых и др.) средств.

Материальная основа подтекста — языковые средства всех уровней, от фонетики до синтаксиса. Важную роль играют стилистические, графико-орфографические и пунктуационные средства. Их отбор, комбинирование, характер включения в смысловую структуру текста носят идиостилевые характер, участвуют в становлении образа мира писателя.

Подтекст, будучи принадлежностью текста, — явление статическое, его формирование и извлечение — процесс динамический. Поэтому не существует исчерпывающих и неизменных интерпретаций художественного текста. Каждое новое поколение читателей обнаруживает в хрестоматийных литературных произведениях новые смыслы. Глубина проникновения в подтекст может быть разной и обусловлена принадлежностью читателя к определенной культуре и историческому времени. Она связана с его кругозором, языковой и читательской компетенциями, мировоззренческими установками, уровнем образования, гендерными стереотипами, возрастом и т. д.

Осмысление подтекста читателем — это процесс динамический, векторно направленный от первичного, интуитивно-бессознательного, эмоционального восприятия текста к его к глубокому, разностороннему анализу, от его языкового уровня к образной системе и от нее — к идеомысли, воплощенной на текстовом и подтекстовом уровнях.

Уникальность подтекстового содержания художественного текста и идиостилевые особенности каждого художника слова не исключают возможности классификационного подхода к подтексту.

Предложенная в исследовании типология подтекста обусловлена взглядом на текст как на систему знаков, обладающую содержательно-смысловым (семантика), структурно-композиционным (синтактика) и функционально-прагматическим (прагматика) единством. Различаем *рациональный* и *иррациональный* виды подтекста (коррелирующие с семантикой текста), *локальный* и *текстовый* (обусловленные законами синтактики текста), *авторский* и *читательский* (эксплицирующие его коммуникативно-прагматическую составляющую).

Фоновые представлены в тексте виды подтекста, обусловленные его проблематикой и жанрово-стилистической принадлежностью. Эти виды подтекста носят универсальный характер и связаны с внешними факторами широкого культурного контекста.

Процесс формирования подтекстов разных видов не носит однонаправленного характера, но упрощенно может быть представлен как движение от *иррационального* к *рациональному*, от *локального* к *текстовому*, от *авторского* к *читательскому*, от комплексного их восприятия к другому уровню осмысления текста — в аспекте его проблематики и жанрово-стилевой принадлежности. В этом процессе проявляют себя и многочисленные вертикальные проекции, и обратные реакции, превращая его в многовекторное движение. Чем плотнее векторная сеть, тем содержательно и эмоционально емче подтекстовые смыслы.

А. П. Чехов — писатель, который первым в русской литературе стал осознанно использовать эстетический и смысловой потенциал подтекста. В этом идиостилевом принципе воплотилось глубокое доверие к читателю. «Вполне» рассчитывая на него, А. П. Чехов избегал многословия и всяческих излишеств стиля, которые могли бы быть ценны лишь сами по себе. Он добивался строгой мотивированности использования художественных средств, лаконичности и прозрачности мысли. До предела упростив сюжеты своих поздних повестей и рассказов, он тем самым освободил эстетическую энергию слова, превратив его в основной стимул формирования подтекстовых смыслов.

Слово А. П. Чехова многофункционально, лексическая структура его текстов чрезвычайно сложна. Здесь действуют законы восприятия части через призму целого, когда каждый компонент стро-

го детерминирован и раскрывает свои смыслопорождающие свойства через идейно-содержательную, сюжетную, композиционно-архитектоническую, образную, жанровую проекции.

Эстетически значимые и ключевые слова, словообразы и идеослова в каждом отдельном тексте образуют иерархическую структуру, через призму которой просматривается общий замысел. Многогранность этой призмы, векторная направленность компонентов друг на друга, их смысловое и эмоциональное притяжение, отталкивание, пересечение, наложение создают мощное ассоциативное поле. Для его постижения недостаточно сугубо рационалистического метода, поскольку в художественном мире писателя не образ рождается из мысли, а наоборот, ощущение, восприятие, представление ведут к мысли.

«Власть настроения» в чеховском художественном мире играет определяющую роль. Здесь значимо и само слово, и его звучание, и рождаемый сочетаниями слов особый ритм — едва ощутимый или явный, замедляющийся или быстрый, плавный или рваный, передающий широкую палитру *локальных* и *текстовых иррациональных* значимостей. В поэтике «неуловимого» А. П. Чехова мысль ускользает от своей однозначной интерпретации, сопротивляется застывшей и окончательной вербализации. Авторская картина мира воссоздается в процессе своего интуитивного и целостного восприятия. Эти особенности поэтики А. П. Чехова определяют путь их исследования — комплексный подход к разноуровневым стимулам формирования подтекста.

Слово является основной языковой единицей, которая участвует в процессе смыслообразования. А. П. Чехов шел по пути не создания окказионализмов, а обновления семантики общеязыковых единиц. Слово в его художественной системе обретало эстетическую значимость благодаря включенности в единую структуру эстетического целого.

Разнообразны используемые А. П. Чеховым способы актуализации эстетического потенциала слова при создании смысловой глубины текста: контекстуальное обнажение смысловой многоплановости слова, выдвижение в качестве ключевого одного из его значений, совмещение прямого и переносного значений, этимологизация, создание индивидуально-авторского значения, лексический

повтор, использование общеязыковых и контекстуальных синонимов и антонимов, эмоционально-оценочной лексики, лексики одной или нескольких тематических групп, композиционная расстановка эстетически значимых слов в сильных позициях текста (заглавие, начало и конец текста, фрагменты, репрезентирующие основные сюжетные составляющие) и т. д.

Ядровые компоненты лексической структуры отдельного текста — ключевые, идеослова и словообразы проявляют свойства строгой, но открытой для творческого осознания *читателем* системы. В интертекстуальном пространстве эта система приобретает динамические свойства благодаря переходу эстетически значимых слов в ключевые, ключевых слов — в словообразы, словообразов — в идеослова и обратно. Такие переходы превращают повествовательную прозу писателя в единый текст, в котором существенно увеличивается не только текстовое, но и подтекстовое пространство. В нем включаются ассоциативные механизмы интертекстуальных отсылок, перекрестной огранки образов и смыслов, приоткрывается секрет лаконичности и содержательной емкости чеховской фразы, которые дают простор для напряженной интеллектуальной и духовной работы, воображения и памяти читателя.

То, что слова-ключи разных повестей и рассказов в каждом тексте уникальны, делает и их самих, и тексты, в которых они функционируют, единичными, неповторимыми лексико-семантическими конструктами: *спать* («Спать хочется»), *широкая, таинственная, живая* («Степь»), *Гусев — тело* («Гусев»), *необыкновенный, редкий, великий человек* («Попрыгунья»), *говорить и действовать* («Соседи», «В усадьбе»), *страх* («Страх»), *супруга — настоящий разгром* («Супруга»), *комфорт* («Черный монах»), *в родном углу — в родном гнезде* («В родном углу»), *убытки — польза* («Скрипка Ротшильда»), *явная — тайная жизнь* («Дама с собачкой»), *архиерей и простой, обыкновенный человек* («Архиерей») и т. д.

Слово в чеховском художественном мире — это не только способ выражения авторской мысли-чувства, но и мера понимания *автора* и *читателя*. Ключевые слова, словообразы и идеослова формируют вербальную систему координат чеховского художественного мира и открывают читателю ценностные установки и субстанциальные основы мировидения писателя. *Правда, красота, сча-*



*стые, радость, зло, скука, пошлость, обыденщина, добро, обман, одиночество, страх, человеческое достоинство, вера, надежда, любовь, свобода и воля, дом, семья, высшие цели бытия, человек — обыкновенный и необыкновенный, родина, Восток и Запад, история, прошлое, настоящее и будущее, смысл жизни* — далеко не полный список *вербализованных* концептов, имеющих определяющее значение в картине мира А. П. Чехова.

Они открывают *читателю* значимость для *автора* человечности, духовности, любви к жизни, какой бы страшной и неудачной она ни была. Его герои наделены противоречивыми качествами, живут по-разному, часто неумело. Они совершают ошибки, сожалеют об упущенных возможностях, испытывают чувство обреченности или, наоборот, неожиданно открывают для себя красоту и богатство мира. Силой, объединяющей их, становится *иррациональное* содержание, данное в подтексте и окрашивающее все поздние повести и рассказы писателя в щемящее чувство, за которым закрепилось название *чеховское настроение*. Его можно обозначить как *томление души* — глубоко русское по своей сути ментальное явление. Это чувство для чеховских героев играет роль толчка из мира обыденности. Отсюда значимость словообраза *дороги*, неоднократно возникающего у А. П. Чехова — «Спать хочется», «Степь», «Огни», «Гусев», «Соседи», «Палата № 6», «Страх», «Студент», «Дом с мезонином», «В родном углу», «Случай из практики», «По делам службы», «Новая дача», «Дама с собачкой», «В овраге», «На святках», «Архиерей» и др.

*Человек в пути* — ключевая идеологема художественной системы писателя, образ-символ, возникающий в интертекстуальном смысловом пространстве и вмещающий в себя поиски чеховским героем смысла жизни, обретения надежды, пробуждения совести и личной ответственности за происходящее в мире. В образе *человека в пути* выразилось и человеколюбие писателя, и его вера в способность каждого из его героев быть сильнее, мудрее, целеустремленнее.

*Человек в пути* раздвигает пространство и время чеховского мира. *Сад, степь, океан, небо, уходящая вдаль дорога* — пространственные фокусы смысловых проекций художественного мира писателя, ориентиры для входящего в мир А. П. Чехова *читателя*.

Один из основополагающих творческих принципов писателя — отсутствие откровенной нравоучительности — потребовал для выражения авторских ценностных ориентиров использования языковых средств, эксплицирующих *иррациональное* подтекстовое содержание — фоноритмических, грамматических, пунктуационных. Их включение *автором* в художественную систему, проецирование в композиционно-архитектоническую и пространственно-временную плоскости текста, опора на них при формировании *локальных* и *текстовых* смыслов — своеобразная текстовая разметка для *читателя*.

Из фоноритмических средств идиостилевого характера активнее всего используются А. П. Чеховым звукоподражание, звуковые повторы разных видов, ассонансное или аллитерационное оформление больших отрезков текста, анаграммирование, выстраивание ритмомелодического рисунка синтагмы, фразы, эпизода или целого текста, смена звуковой аранжировки и ритмический контраст разных отрезков текста, чередование фрагментов с плавным и напряженным мелодическим рисунком, одновременное использование нескольких ритмомелодических средств с целью создания фонообразов, окрашивающих текст в лирический, драматический, иронический и другие эмотивные тона, подчеркнутая равномерность чередования ударных слогов или контраста между звучанием и семантикой фрагмента текста, откровенная какофония, пунктуационное оформление отдельных предложений, фрагментов текста и текста в целом и т. д. С точки зрения эстетики фоноритмики в чеховском художественном мире показательны рассказы «Егерь», «Счастье», «Перекапти-поле», «Ведьма», «Свирель», «Попрыгунья», «Студент», «Спать хочется», «Скрипка Ротшильда», «Супруга», «Случай из практики», «Ионыч», «Невеста».

Подтекстовые смыслы, формируемые фоноритмическими средствами, наиболее подвижны, вариативны, текучи. Они апеллируют к эмотивно-чувственному, бессознательному, создают акустические и зрительные картины импрессионистического характера, при *рациональном* подходе к которым образ исчезает, впечатление растворяется. Вербализация таких смыслов неизбежно обедняет их образно-смысловое богатство. Такое восприятие художественного текста и его образной структуры легче дается людям творческим, наделен-

ным художественной и языковой интуицией. Но именно такие подтекстовые смыслы чеховских рассказов делают их похожими на лирические стихотворения.

«Степь» — самое поэтичное произведение А. П. Чехова. «Поэмой в прозе» назвал ее П. М. Бицилли. Прекрасные, высоко поэтические образы, формируемые фонографическими средствами, — это образы природы. О ней А. П. Чехов писал, как о живом существе: *трава, деревья, цветы, вода, ветер, дождь, птицы, воздух* наделялись им особой энергетикой красоты, гармонии, мощи. В них обретал глубину и значимость символа образ *родной земли*, зовущей: «Певца! Певца!». Описание пространства ассоциируется у А. П. Чехова с Родиной и шире — Вселенной и включает в себе представление о времени в его далекой исторической перспективе, выводя читателя на простор осмысления путей развития человеческого общества, истории, единства мира и взаимной детерминированности всего, что есть сущего. Студенту из одноименного рассказа связь прошлого и настоящего представляется как непрерывная цепь событий, которые сквозь время эхом окликают друг друга.

В осмысление взаимоотношений человека и мира включены грамматические особенности текста. Они незаменимы в качестве языковых экспликантов таких универсальных категорий текста, как сюжетное действие, его субъекты и атрибуты, пространство и время. На грамматическое единство текста опирается его полифоническое пространство: через лексико-грамматическую призму открываются картины мира автора и персонажей. Большой смыслообразующий потенциал обнаруживают грамматические средства в проекции на жанр текста. Среди языковых средств именно грамматике принадлежит определяющая роль в жанровой идентификации чеховских текстов и в реализации диалога жанров внутри каждого из рассказов.

Идиостилевой статус в поэтике текста и подтекста А. П. Чехова имеют морфемный повтор, экспрессивные аффиксы, словообразовательные синонимы, антонимы и омонимы, семантическая деривация, словообразовательные особенности окказионализмов, производные слова. Они вносят тонкие штрихи в смысловую огранку разных видов подтекста. Наиболее важную роль в процессе смыслопорождения и формирования глубоких подтекстовых смыслов

играют словообразовательные средства в таких произведениях, как «Попрыгунья», «В ссылке», «Палата № 6», «Страх», «Рассказ неизвестного человека», «Бабье царство», «Скрипка Ротшильда», «Три года», «Мужики», «В родном углу», «Ионыч», «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви», «В овраге», «Дом с мезонином» и др. Если, говоря об эстетических потенциях словообразовательных средств, отметить активное использование А. П. Чеховым семантического способа словообразования, в результате которого слово прирастает эстетическими значениями, то в этот список попадут все поздние повести и рассказы писателя и большинство ранних.

Многообразна палитра смыслообразующих возможностей морфолого-синтаксических средств: частеречная принадлежность слова, включенность языковой единицы в грамматическую оппозицию в рамках морфологической категории, отнесенность слова к определенному лексико-грамматическому разряду, грамматическая изменяемость / неизменяемость, стилистико-грамматический портрет слова, его структурно-семантические особенности. Среди идиостилевых чеховских приемов, которые реализуют смыслопорождающие потенции грамматических средств, выделяем: грамматические контрасты, грамматические повторы, актуализацию грамматических форм, грамматическую метафору, грамматическую прагматику, синтаксическую компрессию, композиционную расстановку разных синтаксических единиц и их комбинации, ритмико-синтаксические средства и др.

В формировании подтекстового содержания *локального и текстового* характера наиболее значимы грамматические средства рассказов: «Гусев», «Попрыгунья», «Палата № 6», «Черный монах», «Бабье царство», «Скрипка Ротшильда», «Студент», «Учитель словесности», «Три года», «Дом с мезонином», «Мужики», «Ионыч», «Случай из практики», «На святках», «Архиерей», «Невеста». Грамматические средства характеризуют отдельные образы и всю образную систему произведения, оформляют сюжетное действие, его пространственно-временные рамки, держат композиционно-архитектоническую конструкцию текста, осуществляют сам процесс наррации. Они включены в систему формирования *иррациональных* и — опосредованно — *рациональных* смыслов и поддаются анализу только через восприятие художественного текста как грамматического единства.

В повестях и рассказах А. П. Чехова грамматическими и лексико-семантическими средствами реализовано философское осмысление самоценности и уникальности каждого человека. Человек в художественном мире писателя — средоточие ощущений, восприятия мира, объект его необъяснимых, случайных, ненужных или мучительных воздействий. Эти подтекстовые смыслы эксплицируются разнообразными грамматическими средствами: включенностью языковой единицы в грамматическую оппозицию в рамках морфологической категории (падежа, числа, рода, склонения, времени, лица и др.), отнесенностью слова к определенному лексико-грамматическому или грамматическому разряду (собственные / нарицательные, одушевленные / неодушевленные, конкретные / отвлеченные существительные, качественные прилагательные, разряды местоимений, определительные наречия и т. д.), бессубъектными формулами (*хочется, захотелось, вспомнилось, жаль, скучно*), актуализацией субъекта состояния, а не действия и закрепление за ним синтаксической позиции детерминанта (второстепенного члена предложения) вместо подлежащего (элемента грамматического центра предложения), модальными словами (*казалось, наверное*), неопределенными местоимениями и наречиями (*что-то, кто-то, какой-то, зачем-то, куда-то*), отнесенностью слова к определенному формальному классу слов и т. д.

Архитектонику чеховских повестей и рассказов способны модулировать разнообразные комбинации грамматических и лексико-грамматических компонентов, которые играют роль языкового каркаса прямой и несобственно-прямой речи героев, монологов и диалогов, пейзажных зарисовок и т. д. В грамматике текста, ориентированной в его полифоническую плоскость, обнаруживаются черты языковой личности всех участников художественной коммуникации — и героев, и автора, и читателя.

В опоре на грамматические особенности текста формируются универсальные категории его смысловой структуры — событие, время и пространство. По преимуществу грамматика (при мощной поддержке лексических средств) модулирует хронотоп произведения и репрезентирует художественную перцепцию времени и пространства. Здесь проявляют свою смыслопорождающую энергию словообразовательные и морфолого-синтаксические средства. Особую значимость приобретают предикаты и их атрибуты, обстоя-

тельствующие детерминанты и обстоятельства места и времени, разнообразные морфолого-синтаксические способы выражения времени и пространства. Грамматические подтекстообразующие средства эксплицируют *авторские* философские размышления о том, что нельзя вернуть один раз упущенное, ожидаемое далеко не всегда сбывается, осуществившееся может оказаться совсем не тем, о чем мечталось, и т. д.

Чеховский герой сердцем и умом реагирует на окружающий мир, на любые внешние воздействия, проявляет отзывчивость на чужую радость и боль и потому «менее всего “монада” (П. М. Бицилли), воплощающая какую бы то ни было идею. В таком изображении его героев подтекстово проявляется человечность А. П. Чехова-художника и мудрость А. П. Чехова-мыслителя.

В полифоническом строе чеховского повествования подтекстово явлено глубокое понимание *автором* абсурда окружающей жизни, осмысление которого не по плечу героям. В речевой структуре его поздних повестей и рассказов большое значение имеют диалоги персонажей — не только друг с другом, но и с самими собой. Это, как правило, герои, ментально близкие автору. Они задаются вопросами сущностного, философского характера. А. П. Чехов включает *читателя* в сам процесс их размышлений, предлагая ему совместный поиск ответов. Через обращение к аксиологической, нравственно-этической, социальной, политической, психологической, мифологической, религиозной, мифопоэтической проблематике А. П. Чехов философски осмысляет мир и человека в нем.

Еще одна идиостилевая черта чеховского повествования, способствующая формированию широкой палитры подтекстовых смыслов: в полифоническом пространстве его прозы нет преобладающего голоса, и все голоса, ведя свою партию, сливаются в общий хор, который очевиден для *читателя*, но незаметен для самих героев, погруженных в себя и не замечающих страданий других.

Глубоким *иррациональным* подтекстом окрашены чеховские истории о том, что люди равнодушны друг к другу. Их слова и поступки не находят отклика. Они могут жить под одной крышей, без конца вместе пить чай, играть в карты, спорить, растить детей («Скрипка Ротшильда», «Дом с мезонином», «В родном углу», «Ионыч», «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви», «Дама с собачкой», «Архиерей», «Невеста» и др.), но при этом оставаться

глубоко *одинокими*, не понятыми. Каждый из них для другого — один из многих. Они безмянны, их лица сливаются в толпе, но все равны перед лицом смерти. Наиболее очевидны эти подтекстовые смыслы в рассказе «Гусев», где грамматические средства эксплицируют авторское отношение к жизни и смерти.

Таким образом, чеховский мир, не столь богатый сюжетными событиями, открывает перед читателем далекие смысловые перспективы. Смысловый потенциал текста бесконечно богаче любых индивидуальных реализаций, поскольку представляет собой сложную систему знаков, которые обладают способностью выражать содержание гораздо большее, чем непосредственно обозначаемое.

Читатель должен быть готов к восприятию художественного текста как *эстетического* целого. Тогда он видит за значением языковых единиц их способность к приращению смыслов, которая формирует идеосмысловое содержание, не сводимое к однозначному пониманию, но и не допускающее интерпретаций, искажающих его. Только вдумчивый, мыслящий, тонко чувствующий *читатель* за внешней простотой формы сможет разглядеть глубину *авторской* мысли-чувства. В каждом из произведений писателя гораздо больше скрыто в подтексте, чем вербализовано в тексте. Это открывает возможности для размышлений, предположений и домысливания. Но языковой каркас текста не дает читателю права на приписывание ему тех смыслов, которые в него потенциально не заложены. Поэтому роль языковых средств в экспликации подтекстовых смыслов признается нами определяющей.

Подтекст в чеховском художественном мире представляется как сложное, многофункциональное, вариативное, многокомпонентное явление. Его основная функция — *эстетическая*, которая проявляется как *смыслообразующий* и *композиционно-архитектонический* феномен, обладающий мощным *суггестивным* воздействием.

Исследование подтекстового содержания отдельных произведений писателя и всей его прозаической системы как эстетической целостности, изучение средств и способов формирования разных видов подтекста, характера их взаимосвязи открывают путь к новому, современному прочтению А. П. Чехова.

## Литература

- Акимова Г. Н. Очерки по синтаксису языка М. В. Ломоносова: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Акимова Галина Николаевна. — Ленинград, 1973. — 37 с.
- Акимова Г. Н. Новое в синтаксисе современного русского языка / Г. Н. Акимова. — Москва: Высш. шк., 1990. — 166 с.
- Акимова Г. Н. «Водонапорная башня» В. Пелевина — синтаксический нонсенс? / Г. Н. Акимова // Мир русского слова. — 2006. — № 3. — С. 25–29.
- Александров А. В. Непрочитанный «Евгений Онегин»: опыт прочтения потаенного смысла романа. Анализ подтекста. Комментарий / А. В. Александров. — Щекино (Тул. обл.), 2001. — 149 с.
- Александрова<sup>1</sup> М. И. Подтекст в повествовании от первого лица: когнитивно-прагматический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Александрова Мария Игоревна. — Ростов-на-Дону, 2013. — 24 с.
- Александрова<sup>2</sup> О. И. Неологизмы и окказионализмы / О. И. Александрова // Вопросы современного русского словообразования, лексики и стилистики: научные труды. — Куйбышев, 1974<sup>1</sup>. — Т. 145. — С. 3–9.
- Александрова<sup>2</sup> О. И. Поэтические неологизмы начала XX века / О. И. Александрова // Русская речь. — 1974<sup>2</sup>. — № 1. — С. 42–46.
- Алефиренко Н. Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка: учеб. пос. / Н. Ф. Алефиренко. — 2-е изд. — Москва: Флинта, 2012. — 282 с.
- Алехина<sup>1</sup> И. В. А. П. Чехов и И. А. Бунин: функции подтекста: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Алехина Ирина Викторовна. — Москва, 1989. — 18 с.

- Алехина<sup>2</sup> Н. В.* Синтаксис как доминанта структуры текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Алехина Наталья Владимировна. — Владивосток, 2005. — 26 с.
- Алиева М. Ч.* Подтекст как средство актуализации языковой картины мира автора: на материале произведений А. П. Чехова и Л. Н. Толстого: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Алиева Мариям Чирахилавовна. — Махачкала, 2010. — 21 с.
- Ануфриева С. С.* Импликация как средство создания подтекста [Электронный ресурс] / С. С. Ануфриева // Портал филолога — Режим доступа: <http://filologdirect.ru> (дата обращения 10.06.11).
- Анфиногенова А. И.* Вариативность эмотивных лексем в английских переводах пьес А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Анфиногенова Анна Ивановна. — Санкт-Петербург, 2006. — 17 с.
- Амельченко О. А.* Особенности построения сложного предложения и сложного синтаксического целого с внешними союзами и, а, но, да в языке А. И. Солженицына: на материале исторического очерка «Двести лет вместе»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Амельченко Ольга Александровна. — Санкт-Петербург, 2013. — 26 с.
- Апресян Ю. Д.* Избранные труды: в 2 т. Т. 1 / Ю. Д. Апресян. — Москва: Языки русской культуры: Издат. фирма «Вост. лит.» РАН, 1995. — 472 с.
- Арнольд И. В.* Стилистика декодирования: (курс лекций) / И. В. Арнольд. — Ленинград: ЛГУ, 1974. — 76 с.
- Арнольд И. В.* Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения / И. В. Арнольд // Вопросы языкознания. — 1982. — № 4. — С. 83–91.
- Арустамова А. А.* Ритм прозы И. С. Тургенева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Арустамова Анна Альбертовна. — Екатеринбург, 1998. — 20 с.
- Арутюнова Н. Д.* Понятие пресуппозиции в лингвистике / Н. Д. Арутюнова // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. — 1973. — Т. XXXII. — Вып. 1. — С. 84–89.

- Арутюнова Н. Д.* Номинация и текст / Н. Д. Арутюнова // Языковая номинация: (виды наименований) / отв. ред. Б. А. Серебряников и А. А. Уфимцева. — Москва, 1977. — С. 304–357.
- Арутюнова Н. Д.* Аномалии и язык: (к проблеме языковой картины мира) / Н. Д. Арутюнова // Вопросы языкознания. — 1987. — № 3. — С. 3–19.
- Арутюнова Н. Д.* Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт / Н. Д. Арутюнова. — Москва: Наука, 1988. — 338 с.
- Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. / Н. Д. Арутюнова. — 2-е изд. — Москва: Языки русской культуры, 1999. — 895 с.
- Аюпова С. Б.* Синтаксическая организация «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Аюпова Светлана Будимировна. — Санкт-Петербург, 1993. — 16 с.
- Бабенко<sup>1</sup> Л. Г.* Лингвистический анализ художественного текста: учебник / Л. Г. Бабенко, И. Е. Васильев, Ю. В. Казарин. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. — 532 с.
- Бабенко<sup>1</sup> Л. Г.* Лингвистический анализ художественного текста: теория и практика: учеб. для вузов / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. — 4-е изд., испр. — Москва: Флинта: Наука, 2006. — 495 с.
- Бабенко<sup>2</sup> Н. Г.* Окказиональное в художественном тексте: Структурно-семантический анализ: учеб. пос. / Н. Г. Бабенко. — Калининград: Калинингр. гос. ун-т, 1997. — 79 с.
- Базавлук Л. М.* Особенности структуры и семантики простого и сложного предложения в произведениях Н. В. Гоголя: на материале «Мертвых душ», «Выбранных мест из переписки с друзьями», «Авторской исповеди»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Базавлук Леонид Михайлович. — Орел, 2004. — 27 с.
- Баевский В. С.* «Генералам двенадцатого года» М. Цветаевой: текст, подтекст, затекст / В. С. Баевский // Известия РАН. Серия литературы и языка. — 1992. — Т. 51. — № 6. — С. 43–51.
- Бакалова З. Н.* Функционально-коммуникативный аспект сочинительных конструкций художественного текста: (на материале

- романа М. А. Булгакова «Белая гвардия»: монография / З. Н. Бакалова. — Самара: Изд-во СГПУ, 2007. — 148 с.
- Бакланова Е. А.* Слово и имплицитный смысл в ранних рассказах В. В. Набокова: на материале сборника «Возвращение Чорба»: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Бакланова Елена Алексеевна. — Томск, 2006. — 256 с.
- Балли Ш.* Общая лингвистика и вопросы французского языка / Балли Ш.; пер. с 3-го фр. изд. Е. В. и Т. В. Вентцель; ред., вступ. статья и примеч. Р. А. Будагова. — Москва: Изд-во иностр. лит., 1955. — 416 с.
- Барабаш Ю. Я.* Гоголь: подтексты «Петербургского текста» (-их», -ов»): «Невский проспект» и «Портрет» / Ю. Я. Барабаш // Литература, культура и фольклор славянских народов: XIII Международный съезд славистов (Любляна, август 2003). — Москва, 2002. — С.173–184.
- Бараночникова Л. В.* Функционирование вводных и вставных компонентов в поэзии и прозе А. С. Пушкина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Бараночникова Лидия Владимировна. — Санкт-Петербург, 2011. — 21 с.
- Барлас Л. Г.* Язык повествовательной прозы Чехова: проблемы анализа / отв. ред. Л. А. Введенская. — Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1991. — 205 с.
- Барский О. В.* О «семейственном» подтексте одной сцены трагедии Пушкина «Борис Годунов» / О. В. Барский // Национальный гений и пути русской культуры: Пушкин, Платонов, Набоков в конце XX века. — Омск, 1999. — Вып. 1. — С. 53–57.
- Барулина Н. Н.* Роль знаков препинания при актуализации высказывания / Н. Н. Барулина // Русский язык в школе. — 1982. — № 3. — С. 90–92.
- Баталов О. Г.* Когнитивно-функциональный аспект окказионального словообразования в художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Баталов Олег Геннадьевич. — Нижний Новгород, 2004. — 242 с.
- Батурина Е. Н.* Роль ключевых слов в семантической структуре художественного текста: на материале текста романа «Преступ-

- ление и наказание» Ф. М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Батурина Евгения Николаевна. — Владивосток, 2005. — 22 с.
- Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — 3-е изд. — Москва: Худ. лит., 1972. — 468 с.
- Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. М. Бахтин. — Москва: Худ. лит., 1975. — 502 с.
- Бахтин М. М.* Проблемы текста: опыт философского анализа / М. М. Бахтин // Вопросы литературы. — 1976. — № 10. — С. 122–151.
- Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — Москва: Искусство, 1986. — 444 с.
- Беднарская Л. Д.* Основные закономерности в развитии сложного предложения в языке русской художественной прозы XIX–XX столетий: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Беднарская Лариса Дмитриевна. — Орел, 1995. — 48 с.
- Белошапкова В. А.* Современный русский язык: учебник / В. А. Белошапкова, Е. А. Брызгунова, Е. А. Земская; под ред. В. А. Белошапковой. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва: Высш. шк., 1989. — 800 с.
- Белянин В. П.* Библиопсихологический аспект оптимизации функционирования художественного текста / В. П. Белянин // Оптимизация речевого воздействия. — Москва, 1990. — С. 169–180.
- Белянин В. П.* Основы психолингвистической диагностики: (модели мира в литературе) / В. П. Белянин, РАН, Ин-т языкознания; Фонд чтения им. Н. А. Рубакина. — Москва: Тривола, 2000. — 447 с.
- Белянин В. П.* Психологическое литературоведение: текст как отражение внутренних миров автора и читателя / В. П. Белянин. — Москва: Генезис, 2006. — 320 с.
- Белянин В. П.* Психолингвистика: учебник / В. П. Белянин. — 4-е изд. — Москва: Флинта: Московский психолого-социальный институт, 2007. — 232 с.

- Бердников Г. П.* А. П. Чехов: идейные и творческие искания / Г. П. Бердников. — Изд. 2-е, доп. — Ленинград: Худ. лит., 1970. — 592 с.
- Бердникова Т. В.* Диалог в поэтическом тексте как проявление идиостиля: на материале лирики А. А. Ахматовой и И. Ф. Анненского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Бердникова Татьяна Владимировна. — Саратов, 2008. — 222 с.
- Бережкова М. С.* Семантика поэтического текста и подтекст / М. С. Бережкова // Исследования по семантике. — Уфа, 1984. — С. 141–145.
- Берковский Н. Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии / Н. Я. Берковский // Литература и театр: статьи разных лет. — Москва, 1969. — С. 48–182.
- Бицилли П. М.* Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа / П. М. Бицилли // Трагедия русской культуры: исследования, статьи, рецензии / сост., вст. ст. и коммент. М. Васильевой. — Москва, 2000. — С. 204–417.
- Бобкова Ю. Г.* Концепт и способы его актуализации в идиостиле В. П. Астафьева: на материале цикла «Затеси»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Бобкова Юлия Германовна. — Пермь, 2007. — 23 с.
- Богданова Ю. З.* Русские имена прилагательные и их соответствия в немецком переводе: на материале рассказов А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Богданова Юлия Зуфаровна. — Тюмень, 2004. — 20 с.
- Богин Г. И.* Обретение способности понимать: введение в герменевтику [Электронный ресурс] / Г. И. Богин. — Москва: Психология и Бизнес ОнЛайн, 2001. — Режим доступа: [http://www.i-u.ru/biblio/archive/bogin\\_obretenie/](http://www.i-u.ru/biblio/archive/bogin_obretenie/) (дата обращения 14.04.09).
- Богомолова Н. К.* Семантика синтаксиса в поэтических текстах И. Бродского: на материале сложноподчиненных предложений: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Богомолова Наталья Константиновна. — Москва, 2006. — 24 с.
- Бочкарева Ю. М.* Коммуникативно-синтаксические средства адресации в прозе Н. В. Гоголя и место в них метатекстовых элемен-

- тов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Бочкарева Юлия Михайловна — Санкт-Петербург, 1999. — 22 с.
- Болотнова Н. С.* Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня / Н. С. Болотнова; под ред. С. В. Сыпченко; Том. гос. пед. ин-т. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. — 309 с.
- Болотнова Н. С.* Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль / Н. С. Болотнова, И. И. Бабенко, А. А. Васильева [и др.]. — Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2001. — 331 с.
- Болтаева С. В.* Ритмическая организация суггестивного текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Болтаева Светлана Владимировна. — Екатеринбург, 2003. — 23 с.
- Бондаренко А. Г.* Неполное предложение как единица текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Бондаренко Анна Геннадьевна. — Ростов-на-Дону, 2002. — 20 с.
- Бондарко А. В.* Вид и время русского глагола (значение и употребление): пособие для студентов / А. В. Бондарко. — Москва: Просвещение, 1971. — 238 с.
- Бондарко А. В.* Функциональная грамматика / А. В. Бондарко. — Ленинград: Наука, 1984. — 133 с.
- Бондарко А. В.* К проблеме интенциональности в грамматике (на материале русского языка) / А. В. Бондарко // Вопросы языкознания. — 1994. — № 2. — С. 29–42.
- Бондарко А. В.* О стратификации семантики [Электронный ресурс] // Общее языкознание и теория грамматики: материалы чтений, посвященных 90-летию со дня рождения С. Д. Кацнельсона. — Санкт-Петербург, 1998. — С. 51–63. — Режим доступа: <http://www.philology.ru> (дата обращения 15.05.11).
- Бондарко А. В.* Основы функциональной грамматики: языковая интерпретация идеи времени / А. В. Бондарко. — Санкт-Петербург: С.-Петербург. ун-т, 2001. — 260 с.
- Борисова М. Б.* Слово в драматургии М. Горького / М. Б. Борисова. — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1970. — 198 с.

- Борисова М. Б.* Социально-типичное и индивидуальное в речевом портрете персонажа драмы: персонажи-интеллигенты в пьесах А. П. Чехова и М. Горького / М. Б. Борисова // Словоупотребление и стиль писателя: межвуз. сб. / С.-Петербург. гос. ун-т, Межкаф. слов. каб. им. проф. Б. А. Ларина. — Санкт-Петербург, 2006. — С. 20–35.
- Брандес М. П.* Стилистика текста. Теоретический курс: (на материале нем. яз.): учебник для студентов и аспирантов, обучающихся по специальностям направления «Лингвистика и межкультур. коммуникация» / М. П. Брандес. — 3-е изд., перераб. и доп. — Москва: Прогресс-Традиция: Инфра-М, 2004. — 413 с.
- Брик О. М.* Звуковые повторы: анализ звуковой структуры языка / О. М. Брик // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антология / Ин-т народов России и др.; под общ. ред. В. П. Нерознака. — Москва, 1997. — С. 116–120.
- Брудный А. А.* Подтекст и элементы внетекстовых знаковых структур / А. А. Брудный // Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации) / под ред. Т. М. Дризде, А. А. Леонтьева. — Москва, 1976. — С. 152–158.
- Брызгунова Е. А.* Практическая фонетика и интонация русского языка: пособие для преподавателей, занимающихся с иностранцами / Е. А. Брызгунова. — Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1963. — 306 с.
- Будагов Р. А.* Литературные языки и языковые стили / Р. А. Будагов. — Москва: Высш. шк., 1967. — 376 с.
- Будагов Р. А.* История слов в истории общества / Р. А. Будагов. — Москва: Просвещение, 1971. — 270 с.
- Будагов Р. А.* Человек и его язык / Р. А. Будагов. — Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1974. — 262 с.
- Буслаев Ф. И.* Риторика и пиитика / Ф. И. Буслаев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология / Ин-т нар. России, Моск. гос. лингв. ун-т, О-во любителей рос. словесности; под общ. ред. В. П. Нерознака. — Москва, 1997. — С. 41–50.

- Бутов Р. Н.* Графика в поэтическом тексте: традиции и инновации: на материале русской поэзии XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Бутов Роман Николаевич. — Ижевск, 2010. — 23 с.
- Бялый Г. А.* «Пути, мною проложенные...» [Электронный ресурс] // Бялый Г. А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову / [вступ. ст. В. М. Марковича]. — Ленинград, 1990. — С. 250–342. — Режим доступа: <http://philology.ruslibrary.ru> (дата обращения 14.08.12).
- Валгина Н. С.* Стилистическая роль знаков препинания в поэзии М. Цветаевой / Н. С. Валгина // Русская речь. — 1978. — № 6. — С. 58–66.
- Валгина Н. С.* Необычное в обычном: (заметки о пунктуации А. Ахматовой) / Н. С. Валгина // Русская речь. — 1979. — № 6. — С. 22–29.
- Валгина Н. С.* «Ни моря нет глубже, ни бездны темней»: (о пунктуации А. Блока) / Н. С. Валгина // Русская речь. — 1980. — № 6. — С. 21–29.
- Валгина Н. С.* Теория текста: учебное пособие для студентов вузов / Н. С. Валгина. — Москва: Логос, 2003. — 278 с.
- Вежбицкая А.* Понимание культур через посредство ключевых слов / пер. с англ. А. Д. Шмелева / А. Вежбицкая. — Москва: Языки славянской культуры, 2001. — 288 с.
- Векшин Г. В.* «Поток речи» и смыслоформирующая роль звука: превращение случайного в необходимое [Электронный ресурс] / Г. В. Векшин // Актуальные проблемы лингвистики в вузе и школе. — Москва-Пенза, 1997. — Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/> (дата обращения 14.06.11).
- Векшин Г. В.* Очерк фоностилистики текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования: монография / Г. В. Векшин. — Москва: МГУП, 2006. — 461 с.
- Верещагин Е. М.* Язык и культура: лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. — 3-е изд., перераб. и доп. — Москва: Русский язык, 1983. — 269 с.



- Виноградов В. В.* Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка / В. В. Виноградов // Вопросы синтаксиса современного русского языка. — Москва, 1950. — С. 75–127.
- Виноградов В. В.* Изучение языка художественной литературы в советскую эпоху: (приемы, вопросы, итоги) / В. В. Виноградов // О языке художественной литературы. — Москва, 1959. — С. 5–84.
- Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. — Москва: Высш. шк., 1963. — 255 с.
- Виноградов В. В.* О поэзии Анны Ахматовой: стилистические наброски // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: избранные труды. — Москва, 1976. — С. 367–459.
- Виноградов В. В.* О языке художественной прозы: избранные труды / В. В. Виноградов. — Москва: Наука, 1980. — 360 с.
- Виноградов В. В.* Проблемы русской стилистики / В. В. Виноградов. — Москва: Высш. шк., 1981. — 320 с.
- Виноградов В. В.* Русский язык: (грамматическое учение о слове) / В. В. Виноградов. — 3-е изд., испр. — Москва: Высш. шк., 1986. — 639 с.
- Виноградов В. В.* Стиль прозы Лермонтова // Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей: от Карамзина до Гоголя: избранные труды / отв. ред. Д. С. Лихачев, А. П. Чудаков; [послесл. А. П. Чудакова, с. 331–352]; АН СССР, Отд-ние лит. и яз. — Москва, 1990<sup>1</sup>. — С. 182–270.
- Виноградов В. В.* Язык Гоголя // Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей: от Карамзина до Гоголя: избранные труды / В. В. Виноградов; отв. ред. Д. С. Лихачев, А. П. Чудаков; [послесл. А. П. Чудакова, с. 331–352]; АН СССР, Отд-ние лит. и яз. — Москва, 1990<sup>2</sup>. — С. 271–330.
- Виноградов В. В.* Слово и значение как предмет историко-лексикографического исследования / В. В. Виноградов // Вопросы языкознания. — 1995. — № 1. — С. 5–34.
- Виноградов В. В.* О теории художественной речи / В. В. Виноградов. — 2-е изд., испр. — Москва: Высш. шк., 2005. — 286 с.

- Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку / Г. О. Винокур; [предисл. С. Бархударова]; Акад. наук СССР. Отд-ние литературы и языка. — Москва: Учпедгиз, 1959. — 492 с.
- Винокур Г. О.* Филологические исследования: лингвистика и поэтика / Г. О. Винокур; отв. ред. Г. В. Степанов, В. П. Нерознак; [вступ. ст. и коммент. М. И. Шапира]; АН СССР, Отд-ние лит. и яз., Комис. по истории филол. наук. — Москва: Наука, 1990. — 451 с.
- Винокур Г. О.* О языке художественной литературы / Г. О. Винокур; сост. Т. Г. Винокур; [предисл. В. Григорьева]. — Москва: Высш. шк., 1991. — 447 с.
- Винокур Г. О.* Об изучении языка литературных произведений / Г. О. Винокур // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология / Ин-т нар. России, Моск. гос. лингв. ун-т, О-во любителей рос. словесности; под общ. ред. В. П. Нерознака. — Москва, 1997. — С. 178–201.
- Винокурова М. В.* Сложноподчиненные предложения расчлененной структуры и их функционирование в творчестве Л. Н. Толстого: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Винокурова Марина Владимировна. — Тамбов, 2008. — 26 с.
- Воловой Г. В.* Художественный подтекст как средство раскрытия характеров героев в повестях «Бэла» и «Максим Максимыч» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Воловой Геннадий Викторович. — Махачкала, 2003. — 21 с.
- Воробьева О. И.* Семантика и функции ключевых относительных прилагательных в тексте произведений А. Рыбакова и В. Дудинцева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Воробьева Ольга Ивановна. — Санкт-Петербург, 1993. — 17 с.
- Воронин С. В.* Основы фоносемантики / С. В. Воронин. — Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1982. — 244 с.
- Воронин С. В.* Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании: (очерки и извлечения): учеб. пос. / С. В. Воронин. — Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1990. — 199 с.
- Вундт В.* Проблемы психологии народов / В. Вундт. — Санкт-Петербург. [и др.]: Питер, 2001. — 159 с.

- Выготский Л. С.* Проблемы общей психологии. Мышление и речь / Л. С. Выготский // Собр. соч.: в 6 т. — Москва, 1982. — Т. 2. — С. 5–361.
- Габинская О. Н.* Типология причин словотворчества / О. А. Габинская. — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1981. — 153 с.
- Габинская О. А.* Стилистическая характеристика лексических новообразований / О. А. Габинская // Языковые и речевые единицы в лексике и фразеологии русского языка. — Курск, 1986. — С. 44–51.
- Гагарина Н. Н.* Эстетические функции сложных слов в идиолекте М. Е. Салтыкова-Щедрина: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Гагарина Наталья Николаевна. — Ижевск, 2006. — 229 с.
- Гадамер Х.-Г.* Актуальность прекрасного / Х.-Г. Гадамер. — Москва: Искусство, 1991. — 368 с.
- Галушко Н. Н.* Поэтические функции глаголов движения-перемещения в лирике Н. С. Гумилева и М. И. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Галушко Наталия Николаевна. — Москва, 2008. — 20 с.
- Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. — Москва: КомКнига, 2007. — 144 с.
- Гаспаров М. Л.* Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише / М. Л. Гаспаров // Проблемы структурной лингвистики. 1982: [сб. ст.] / АН СССР, Ин-т рус. яз.; отв. ред. В. П. Григорьев. — Москва, 1984. — С. 169–185.
- Гаспаров М. Л.* Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе / М. Л. Гаспаров // Проблемы структурной лингвистики. 1983: сб. ст. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; отв. ред. В. П. Григорьев. — Москва, 1986. — С. 181–199.
- Гаспаров М. Л.* Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова / М. Л. Гаспаров // Избранные труды. — Москва, 1997. — Т. II. — С. 21–32.
- Гаспаров М. Л.* Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти / М. Л. Гаспаров; Рос. гос. гуманитар. ун-т. Ин-т высш. гуманитар. исслед. — Москва: РГГУ, 1999. — 297 с.

- Гаспаров М. Л.* «Длиннохвостые слова» в синтаксисе стиха / М. Л. Гаспаров // Известия РАН. Серия литературы и языка. — 2001. — Т. 60. — № 3. — С. 38–43.
- Гаспаров М. Л.* Лирические концовки Фета, или Как Тургенев учил Фета одному, а научил другому / М. Л. Гаспаров // Новое литературное обозрение. — 2002. — № 56. — С. 96–113.
- Гатауллин Р. Г.* Влияние контекста на интерпретацию словообразовательных конструкций / Р. Г. Гатауллин // Вестник Башкирского университета. — 2001. — № 3. — С. 45–51.
- Гвоздев А. Н.* Очерки по стилистике русского языка / А. Н. Гвоздев. — Москва: Изд-во АПН РСФСР, 1952. — 336 с.
- Гин Я. И.* Поэтика грамматического рода / Я. И. Гин; [предисл. Л. Савельевой]; Карел. гос. пед. ин-т. — Петрозаводск: КГПИ, 1992. — 167 с.
- Гин Я. И.* Проблемы поэтики грамматических категорий: избранные работы / Я. И. Гин; [сост., подгот. текстов С. М. Лойтер]. — Санкт-Петербург: Гуманитар. агентство «Акад. Проект», 1996. — 224 с.
- Гинзбург Л. Я.* О лирике / Л. Гинзбург; [вступ. ст. А. С. Кушнера]. — Москва: Интрада, 1997. — 414 с.
- Гиршман М. М.* Ритм художественной прозы: монография / М. М. Гиршман. — Москва: Сов. писатель, 1982. — 367 с.
- Гиршман М. М.* Литературное произведение: теория художественной целостности / М. М. Гиршман. — 2-е изд., доп. — Москва: Яз. славянской культуры, 2007. — 555 с.
- Глухих В. М.* Синтаксис и пунктуация рассказов А. П. Чехова: пособие к спецкурсу / В. М. Глухих; Магнитогор. гос. пед. ин-т. — Магнитогорск: МГПИ, 1991. — 68 с.
- Головачева А. Г.* «Студент»: первый крымский рассказ А. П. Чехова / А. Г. Головачева // Вопросы литературы. — 2006. — № 1. — С. 276–296.
- Голуб И. Б.* Грамматическая стилистика современного русского языка: учеб. пос. для вузов / И. Б. Голуб. — Москва: Высш. шк., 1989. — 202 с.

- Гольденвейзер А. Б.* Вблизи Толстого / А. Б. Гольденвейзер; [предисл., с. 5–30, К. Н. Ломунова]; [примеч. В. С. Мишина]. — Москва: Гослитиздат, 1959. — 487 с.
- Гольцова Н. Г.* «Есть нечто в стихах, что важнее их смысла — их звучание»: авторская пунктуация в произведениях М. Цветаевой / Н. Г. Гольцова // Русский язык в школе. — 2001. — № 3. — С. 63–67.
- Голякова Л. А.* Текст. Контекст. Подтекст: учеб. пос. по спецкурсу для студентов вузов / Л. А. Голякова; М-во образования Рос. Федерации. Перм. гос. ун-т. — Пермь: Перм. ун-т, 2002. — 231 с.
- Голякова Л. А.* Онтология подтекста и его объективация в художественном произведении: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Голякова Любовь Алексеевна. — Пермь, 2006. — 364 с.
- Горелова О. А.* Ритмическая организация «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева: лингвостилистический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Горелова Оксана Александровна. — Владивосток, 2004. — 22 с.
- Горовая И. Г.* Авторские окказионализмы в романе А. И. Солженицына «Красное колесо» / «Август четырнадцатого»: на материале сложных прилагательных: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Горовая Ирина Геннадьевна. — Санкт-Петербург, 2009. — 23 с.
- Горячева М. О.* Проблема пространства в художественном мире А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Горячева Маргарита Октобровна. — Москва, 1992. — 16 с.
- Грачева И. В.* Подтекст пейзажей в «Преступлении и наказании» / И. В. Грачева // Русская речь. — 2001. — № 5. — С. 3–8.
- Григорьев В. П.* Паронимическая аттракция в русской поэзии XX в. / В. П. Григорьев // Сборник докладов и сообщений лингвистического общества / Калининский государственный университет. — Калинин, 1975. — Вып. 5. — С. 131–164.
- Григорьев В. П.* Паронимия / В. П. Григорьев // Языковые процессы современной русской художественной литературы: поэзия / Н. Н. Иванова, М. А. Бакина, И. А. Оссоветский; отв. ред.

- А. Д. Григорьева; предисл. А. Д. Григорьевой. — Москва: Наука, 1977. — 390 с.
- Григорьев В. П.* Поэтика слова: на материале русской советской поэзии / В. П. Григорьев, АН СССР. Ин-т рус. яз. — Москва: Наука, 1979. — 343 с.
- Григорьев В. П.* Грамматика идиостиля: В. Хлебников // В. П. Григорьев; АН СССР, Ин-т рус. яз. — Москва: Наука, 1983. — 225 с.
- Григорьев В. П.* Словотворчество и смежные проблемы языка поэта // В. П. Григорьев; отв. ред. А. Д. Григорьева; АН СССР, Ин-т рус. яз. — Москва: Наука, 1986. — 253 с.
- Григорьев В. П.* Грамматика идиостиля / В. П. Григорьев // Будетлянин. — Москва, 2000. — С. 57–205.
- Гридина Т. А.* Языковая игра: стереотип и творчество / Т. А. Гридина. — Екатеринбург: Урал. ГПИ, 1996. — 215 с.
- Грищева Е. С.* Структурно-семантическое и функциональное описание лексических окказионализмов в рамках теории элокутивного поля: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Грищенко Елена Сергеевна. — Барнаул, 2006. — 19 с.
- Громов М. П.* Книга о Чехове / М. Громов. — Москва: Современник, 1989. — 384 с.
- Громов М. П.* Чехов / М. Громов. — Москва: Молодая гвардия, 1993. — 394 с.
- Гугунава Д. В.* Специфика словопроизводства в литературной критике произведений постмодернизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Гугунава Дмитрий Валерьевич. — Нижний Новгород, 2003. — 17 с.
- Гумбольдт В. фон.* Избранные труды по языкознанию / В. фон, Гумбольдт; пер. с нем.; под ред., с предисл. с. 5–33 и примеч. Г. В. Рамишвили. — Москва: Прогресс, 1984. — 397 с.
- Гурвич И.* Мандельштам: тип текста и проблема чтения: (полемиические заметки) / И. Гурвич // Известия АН. Серия литературы и языка. — 2001. — Т. 60. — № 5. — С. 34–41.
- Гурицкая Г. Б.* Авторские новообразования Ф. А. Искандера: функционально-прагматический и структурно-семантический ас-

- пекты: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01; 10.02.19 / Гурцкая Глория Беноевна. — Майкоп, 2011. — 25 с.
- Давлетьярова А. Т.* Особенности синтаксиса предложения в прозе русского постмодернизма: на материале произведений С. Сокколова, Т. Толстой и В. Сорокина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Давлетьярова Анна Тленбергеновна. — Санкт-Петербург, 2007. — 18 с.
- Демидова Т. А.* Роль образных единиц в формировании идиостиля В. П. Астафьева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Демидова Татьяна Александровна. — Томск, 2007. — 23 с.
- Демьянков В. З.* Интерпретация политического дискурса в СМИ / В. З. Демьянков // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. — Москва, 2003. — С. 116–133.
- Дерман А. Б.* О мастерстве Чехова / А. Б. Дерман — Москва: Советский писатель, 1959. — 208 с.
- Диденко А. С.* Синтактика, семантика и прагматика каузальных, инкаузальных, пропорциональных и компаративных структур: (опыт пресуппозиций, позиций и постсуппозиций) / А. С. Диденко. — Краснодар: [б. и.], 2007. — 447 с.
- Дмитриева Н. А.* Послание Чехова / Н. А. Дмитриева; Федеральное агентство по культуре и кинематографии Российской Федерации, Гос. ин-т искусствознания. — Москва: Прогресс-Традиция, 2007. — 365 с.
- Долженков П. Н.* Чехов и позитивизм / П. Н. Долженков; Гуманит. фонд «Чехов. центр». — 2-е изд., испр. и доп. — Москва: Скорпион, 2003. — 190 с.
- Долинин К. А.* ИмPLICITное содержание высказывания / К. А. Долинин // Вопросы языкознания. — 1983. — № 6. — С. 37–47.
- Долинин А. А.* Пушкинские подтексты в романе Набокова «Приглашение на казнь» / А. А. Долинин // Пушкин и культура русского зарубежья: междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рожд. 1–3 июля 1999. — Москва, 2000. — Вып. 2. — С. 64–85.

- Долинин К. А.* Интерпретация текста. Французский язык: учеб. пос. для студентов / К. А. Долинин. — 3-е изд. — Москва: URSS, 2007. — 298 с.
- Доманский Ю. В.* Структура пространства в рассказах А. П. Чехова [Электронный ресурс] / Ю. В. Доманский // Статьи о Чехове. — Тверь, 2001. — Режим доступа: <http://www.myschekhov.ru> (дата обращения 10.08.12).
- Донецких Л. И.* Реализация эстетических возможностей имен прилагательных в тексте художественных произведений / Л. И. Донецких; под ред. Н. Ф. Ивановой. — Кишинев: Штиинца, 1980. — 160 с.
- Донецких Л. И.* Эстетические функции слова / Л. И. Донецких; отв. ред. Н. Ф. Иванова. — Кишинев: Штиинца, 1982. — 154 с.
- Донецких Л. И.* Слово и мысль в художественном тексте / Л. И. Донецких; отв. ред. Е. Ф. Ковалева; Молд. гос. ун-т им. В. И. Ленина. — Кишинев: Штиинца, 1990. — 164 с.
- Душечкина Е. В.* Русский святочный рассказ: становление жанра / Е. В. Душечкина; Санкт-Петербург. гос. ун-т. — Санкт-Петербург: Языковой центр СПбГУ, 1995. — 256 с.
- Душина Л. Н.* Ритм и смысл в литературном произведении / Л. Н. Душина. — Саратов: Изд-во Саратов. пед. ин-та, 1998. — 149 с.
- Душина Л. Н.* Русская поэзия и проза XIX–XX вв.: ритмическая организация текста / Л. Н. Душина. — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2002. — 217 с.
- Дымарский М. Я.* Проблемы текстообразования и художественный текст: (на материале русской прозы XIX–XX веков) / М. Я. Дымарский. — 2-е изд. — Москва: УРСС, 2001. — 326 с.
- Ермакова Е. В.* Подтекст и языковые средства его формирования: на материале современной английской драмы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Ермакова Елена Валентиновна. — Саратов, 1996. — 18 с.
- Ермакова Е. В.* О некоторых источниках имплицитности в художественном тексте / Е. В. Ермакова // Язык — Сознание — Культура — Социум: материалы Междунар. конф. памяти профессора И. Н. Горелова. — Саратов, 2008. — С. 592–598.

- Ермакова Е. В.* Язык произведений «фантастического реализма»: жанрово-обусловленная имплицитность / Е. В. Ермакова // Жанры речи. — Саратов, 2009. — № 6. — С. 375–381.
- Ермакова Е. В.* Имплицитность в художественном тексте: (на материале русскоязычной и англоязычной прозы психологического и фантастического реализма) / Е. В. Ермакова; под ред. М. Б. Борисовой; Ин-т филологии и журналистики Саратовского гос. ун-та им. Н. Г. Чернышевского. — Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2010. — 199 с.
- Ермоленко С. С.* Образные средства морфологии / С. С. Ермоленко. — Киев: Наук. думка, 1987. — 127 с.
- Есин А. Б.* Психологизм русской классической литературы: книга для учителя / А. Б. Есин. — Москва: Просвещение, 1988. — 174 с.
- Жабаева Ю. И.* Структурно-семантические и функциональные особенности окказионализмов В. Высоцкого: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Жабаева Юлия Ивановна. — Москва, 2010. — 22 с.
- Жемчужный И. С.* «Сны Чанга» И. Бунина: текст и подтекст / И. С. Жемчужный // Культура и текст (Литературоведение. Ч. 1). — Санкт-Петербург; Барнаул, 1997. — Вып. 1. — С. 69–73.
- Жемчужный И. С.* Цвет как явление художественного подтекста в прозе И. А. Бунина / И. С. Жемчужный // Культура и текст. 1999. — Санкт-Петербург [и др.], 2000. — С. 188–198.
- Жигарева Е. А.* Авторские новообразования и их функции в письмах А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Жигарева Елена Александровна. — Ленинград, 1983. — 16 с.
- Жигарева Е. А.* Экстралингвистическая интерпретация новообразований А. П. Чехова / Е. А. Жигарева // Функционирование языковых единиц в тексте. — Актюбинск, 1996. — С. 17–32.
- Жигарева Е. А.* Семейные окказионализмы Чеховых / Е. А. Жигарева // Слово в художественном тексте: сб. ст. — Алматы, 2000. — С. 14–18.

- Жинкин Н. И.* О кодовых переходах во внутренней речи / Н. И. Жинкин // Вопросы языкознания. — 1964. — № 6. — С. 26–38.
- Жинкин Н. И.* Речь как проводник информации / Н. И. Жинкин; [предисл. Р. Г. Котова, А. И. Новикова]. — Москва: Наука, 1982. — 159 с.
- Жирмунский В. М.* О ритмической прозе / В. М. Жирмунский // Русская литература. — 1966. — № 4. — С. 103–114.
- Жирмунский В. М.* Избранные труды. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. — Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. — 404 с.
- Журавлёв А. П.* Фонетическое значение / А. П. Журавлёв. — Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1974. — 159 с.
- Журавлёв А. П.* Звук и смысл: книга для внеклассного чтения учащихся старших классов / А. П. Журавлёв. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва: Просвещение, 1991. — 155 с.
- Журавлёв А. П.* Компьютерный звукоцвет / А. П. Журавлёв. — Калининград: Янтарный сказ, 2004. — 108 с.
- Зализняк А. А.* Семантическая деривация в синхронии и диахронии: проект «Каталога семантических переходов» / А. А. Зализняк // Вопросы языкознания. — 2001. — № 2. — С. 13–25.
- Заморина О. В.* Восприятие подтекста речевого произведения: на примере научных текстов: автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01 / Заморина Ольга Васильевна. — Пермь, 2005. — 26 с.
- Зарецкая А. Н.* Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Зарецкая Анна Николаевна. — Челябинск, 2010. — 21 с.
- Заславский<sup>1</sup> О. Б.* «Второе дно» / О. Б. Заславский // Мир Высоцкого: исследования и материалы. — Москва, 2002. — Вып. 6. — С. 160–186.
- Заславский<sup>2</sup> П. Д.* Ритм в стихе и самосознании Мандельштама 1905–1925 гг.: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.08 / Заславский Петр Данилович. — Москва, 2000. — 16 с.

- Затонский Д. В.* Художественные ориентиры XX века / Д. В. Затонский. — Москва: Советский писатель, 1988. — 416 с.
- Звегинцев В. А.* Предложение и его отношение к языку и речи / В. А. Звегинцев. — Москва: Изд-во Московского ун-та, 1976. — 309 с.
- Земская Е. А.* Как делаются слова / Е. А. Земская. — Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. — 93 с.
- Земская Е. А.* Словообразование как деятельность / Е. А. Земская; Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз. — Москва: Наука, 1992. — 220 с.
- Земская Е. А.* Активные процессы современного словопроизводства / Е. А. Земская // Русский язык конца XX столетия (1985–1995) / [В. Л. Воронцова, М. Я. Гловинская, Е. И. Голанова и др.]; [отв. ред.: Е. А. Земская]; Ин-т рус. яз. Рос. акад. наук. — Москва, 2000. — С. 225–226.
- Земская Е. А.* Современный русский язык. Словообразование: учеб. пос. / Е. А. Земская. — 5-е изд. — Москва: Флинта: Наука, 2008. — 328 с.
- Золотова Г. А.* Грамматика как наука о человеке / Г. А. Золотова // Русский язык в научном освещении. — 2001. — № 1. — С. 107–113.
- Золотова Г. А.* Категории времени и вида с точки зрения текста / Г. А. Золотова // Вопросы языкознания. — 2002. — № 3. — С. 7–30.
- Золотова Г. А.* Очерк функционального синтаксиса русского языка / Г. А. Золотова. — 2-е изд., испр. — Москва: URSS, 2005. — 350 с.
- Золотова Г. А.* Коммуникативные аспекты русского синтаксиса / Г. А. Золотова. — Изд. 4-е, испр. — Москва: URSS, 2006. — 366 с.
- Золотова Г. А.* Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидорова; Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова, Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Филол. фак. — Москва: Ин-т рус. яз. РАН им. В. В. Виноградова, 2004. — 540 с.

- Зубова Л. В.* Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект / Л. В. Зубова. — Ленинград: ЛГУ, 1989. — 264 с.
- Зубова Л. В.* Язык поэзии Марины Цветаевой: (фонетика, словообразование, фразеология) / Л. В. Зубова. — Санкт-Петербург: С.-Петербург. ун-т, 1999. — 232 с.
- Зубова Л. В.* Категория рода и лингвистический эксперимент в современной русской поэзии / Л. В. Зубова // Проблемы функциональной грамматики: категории морфологии и синтаксиса в высказывании / [Е. В. Андреева, А. В. Бондарко, М. Д. Воейкова и др.]; Рос. акад. наук. Ин-т лингвист. исслед. — Санкт-Петербург, 2000. — С. 194–207.
- Зубова Л. В.* Современная русская поэзия в контексте истории языка / Л. В. Зубова. — Москва: Новое литературное обозрение, 2006. — 432 с.
- Иваницкий А. И.* О подтексте поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» / А. И. Иваницкий // Русский язык за рубежом. — 1993. — № 2. — С. 76–82.
- Иванова-Лукьянова Г. Н.* О восприятии звуков / Г. Н. Иванова-Лукьянова // Развитие фонетики современного русского языка / АН СССР; Ин-т русского языка; под ред.: С. С. Высокского, М. В. Панова, В. Н. Сидорова. — Москва, 1966. — С. 136–143.
- Иванова-Лукьянова Г. Н.* Культура устной речи: интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм: учеб. пос. / Г. Н. Иванова-Лукьянова. — 4-е изд. — Москва: Флинта: Наука, 2002. — 196 с.
- Иванова-Лукьянова Г. Н.* Художественный текст как искусство: учеб. пос. для студентов / Г. Н. Иванова-Лукьянова; Федеральное агентство по образованию, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования «Московский гос. лингвистический ун-т». — Москва: Рема, 2009. — 137 с.
- Иванчикова Е. А.* Синтаксис художественной прозы Достоевского / Е. А. Иванчикова. — Москва: Наука, 1979. — 288 с.
- Ившина Т. П.* Реализация эстетических возможностей наречия в художественном тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Ившина Татьяна Петровна. — Ижевск, 2002. — 23 с.

- Игумнова Е. С.* Языковая картина степи в художественном мире А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Игумнова Елена Сергеевна. — Тамбов, 2009. — 24 с.
- Ильенко С. Г.* Синтаксические единицы в тексте: учеб. пос. к спецкурсу / С. Г. Ильенко. — Ленинград: ЛГПИ, 1989. — 82 с.
- Ильенко С. Г.* Лингвистические аспекты пушкиноведения: избранные статьи / С. Г. Ильенко; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. — 224 с.
- Ильенко С. Г.* Коммуникативно-структурный синтаксис современного русского языка / С. Г. Ильенко; отв. ред. М. Я. Дымарский. — Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. — 398 с.
- Ингарден Р.* Исследования по эстетике / Р. Ингарден; пер. с польского А. Ермилова и Б. Фёдорова; редакция А. Якушева; предисл. В. Разумного [с. 5–20]. — Москва: Изд-во иностр. лит., 1962. — 572 с.
- Ионова И. А.* Морфология поэтической речи / И. А. Ионова; отв. ред. С. Д. Ледаева; Кишин. гос. пед. ин-т им. И. Крянгэ. — Кишинев: Штиинца, 1988. — 162 с.
- Ионова И. А.* Эстетическая продуктивность морфологических средств языка в поэзии / И. А. Ионова; отв. ред. С. Д. Ледаева; Кишин. гос. пед. ин-т им. И. Крянгэ. — Кишинев: Штиинца, 1989. — 139 с.
- Исаева Л. А.* Виды скрытых смыслов и способы их представления в художественном тексте: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01; 10.02.19 / Исаева Лидия Алексеевна. — Краснодар, 1996. — 38 с.
- Кайда Л. Г.* Стиль фельетона: выражение авторской позиции: лекции по курсу стилистики рус. яз. для студентов фак. и отд-ний журналистики гос. ун-тов / Л. Г. Кайда. — Москва: Изд-во МГУ, 1983. — 61 с.
- Кайда Л. Г.* Эффективность публицистического текста / Л. Г. Кайда; под ред. Я. Н. Засурского. — Москва: Изд-во МГУ, 1989. — 182 с.

- Кайда Л. Г.* Стилистика текста: от теории композиции — к декодированию: учеб. пос. для студентов, аспирантов, преподавателей-филологов / Л. Кайда. — 2-е изд., испр. — Москва: Флинта, 2005. — 207 с.
- Каменская О. Л.* Текст и коммуникация: учеб. пос. для ин-тов и фак. иностр. яз. / О. Л. Каменская. — Москва: Высш. шк., 1990. — 151 с.
- Каменская Ю. В.* Ирония как компонент идиостиля А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Каменская Юлия Владимировна. — Саратов, 2001. — 23 с.
- Камчатнов А. М.* Подтекст: термин и понятие / А. М. Камчатнов // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. — 1988. — № 3. — С. 40–45.
- Кандинский<sup>1</sup> Б. С.* Об одной концепции подтекста / Б. С. Кандинский // Общение: структура и процесс. — Москва, 1982. — С. 11–27.
- Кандинский<sup>2</sup> В. В.* Точка и линия на плоскости / В. Кандинский; [пер. с нем. Е. Козиной]. — Санкт-Петербург: Азбука, 2011. — 236 с.
- Капустин Н. В.* «Чужое слово» в прозе А. П. Чехова: жанровые трансформации / Н. В. Капустин; М-во образования Рос. Федерации. Иван. гос. ун-т. — Иваново: Иван. гос. ун-т, 2003. — 261 с.
- Капустин Н. В.* Судьба пасхального рассказа у А. П. Чехова [Электронный ресурс] / Н. В. Капустин // А. П. Чехов: диалог с традицией. — Москва, 2007. — С. 482–485. — Режим доступа: <http://www.allchekhov.ru> (дата обращения 11.08.11).
- Карасик В. И.* Языковые ключи / В. И. Карасик. — Москва: Гнозис, 2009. — 406 с.
- Карасик В. И.* Языковая кристаллизация смысла / В. И. Карасик; Науч.-исслед. лаб. «Аксиологическая лингвистика». — Москва: Гнозис, 2010. — 350 с.
- Карасик В. И.* Языковая матрица культуры: монография / В. И. Карасик; Науч.-исслед. лаб. «Аксиологическая лингвистика». — Москва: Гнозис, 2013. — 318 с.

- Караулов Ю. Н.* Ассоциативная грамматика русского языка / Ю. Н. Караулов. — Изд. 2-е. — Москва: Либроком, 2010. — 330 с.
- Карнаухова В. В.* Семантическое варьирование имен прилагательных как типологическая черта идиостиля А. С. Грина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Карнаухова Валентина Викторовна. — Белгород, 1998. — 21 с.
- Карпенко С. М.* Ассоциативные связи слова в узусе и поэтическом тексте: на материале творчества Н. С. Гумилева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Карпенко Светлана Михайловна. — Томск, 2000. — 26 с.
- Карпухина Т. П.* Морфемный повтор в художественном тексте в свете общеэстетической теории игры: монография / Т. П. Карпухина; Федеральное агентство по образованию, Дальневосточный гос. гуманитарный ун-т. — Хабаровск: ДВГУ, 2006. — 391 с.
- Касимова А. Р.* Лирический цикл как идиостилевая константа в творчестве Анны Ахматовой: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Касимова Альфия Рифхатовна. — Ижевск, 2011. — 166 с.
- Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации / В. Б. Катаев. — Москва: Изд-во МГУ, 1979. — 327 с.
- Катаев В. Б.* Чехов и его литературное окружение (80-е годы XIX века) / В. Б. Катаев // Спутники Чехова: [сб.] / собрание текстов, [вступит. статья, с. 5–47] статьи и коммент. В. Б. Катаева. — Москва, 1982. — С. 5–47.
- Катаев В. Б.* Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова: в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / В. Б. Катаев. — 3-е изд. — Москва: Изд-во Моск. ун-та, 2002. — 108 с.
- Катаев В. Б.* Истинный мудрец / В. Б. Катаев // Философия Чехова: материалы Международной научной конференции (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.) / под ред. А. С. Собенникова. — Иркутск, 2008. — С. 68–75.

- Катаев В. Б.* Литературные портреты, заметки, воспоминания [Электронный ресурс] / В. Б. Катаев. — Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/189093/read> (дата обращения 28.07.12).
- Кацнельсон С. Д.* Типология языка и речевое мышление / С. Д. Кацнельсон. — Изд. 4-е. — Москва: URSS, 2009. — 215 с.
- Качесова И. Ю.* Синтаксическая композиция текстов рассказов и киносценариев В. М. Шукшина: трансформационный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Качесова Ирина Юрьевна. — Екатеринбург, 1998. — 21 с.
- Киров Е. Ф.* Графика русского языка до и после Кирилла: (к вопросу о происхождении буквенного письма) [Электронный ресурс] / Е. Ф. Киров. — Режим доступа: <http://www.gramota.ru/biblio> (дата обращения 26.07.11).
- Клецкая С. И.* Конструкции с сочиненными рядами глаголов-сказуемых и их стилистические функции в языке прозы М. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Клецкая Светлана Ильинична. — Ростов-на-Дону, 2003. — 18 с.
- Ключи нарратива* / Отв. ред. Т. М. Николаева. — Москва: Индрик, 2012. — 160 с.
- Ковалев В. П.* Выразительные средства художественной речи: пособие для учителя / В. П. Ковалев. — Киев: Рад. шк., 1985. — 136 с.
- Ковалева И.* Психея у Персефоны: об истоках одного античного мотива у Мандельштама / И. Ковалева // Новое литературное обозрение. — 2005. — № 3. — С. 203–211.
- Ковалевская Е. Г.* Избранное / Е. Г. Ковалевская; [науч. ред. К. Э. Штайн]. — Санкт-Петербург: б. и.; Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2012. — 686 с.
- Ковтун Л. С.* О специфике словаря писателя / Л. С. Ковтун // Словоупотребление и стиль М. Горького. — Ленинград, 1962. — С. 12–31.
- Ковтунова И. И.* Поэтический синтаксис / И. И. Ковтунова; отв. ред. Н. Ю. Шведова; АН СССР, Ин-т рус. яз. — Москва: Наука, 1986. — 205 с.



- Кожевникова Н. А.* Об особенностях стиля Чехова: (несобственно-прямая речь) / Н. А. Кожевникова // Вестник Московского университета. Серия 7. Филология, журналистика. — 1963. — № 2. — С. 51–62.
- Кожевникова Н. А.* Звуковая организация стиха. Паронимическая аттракция / Н. А. Кожевникова // Очерки истории языка русской поэзии XX века: поэтический язык и идиостиль: общие вопросы, звуковая организация текста / [В. П. Григорьев, И. И. Ковтунова, О. Г. Ревзина и др.]; отв. ред. В. П. Григорьев; АН СССР, Ин-т рус. яз. — Москва, 1990. — С. 167–301.
- Кожевникова Н. А.* Язык Андрея Белого: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Кожевникова Наталья Алексеевна. — Москва, 1993. — 44 с.
- Кожевникова Н. А.* Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. / Н. А. Кожевникова; Рос. АН, Ин-т рус. яз. — Москва: ИРЯ, 1994. — 333 с.
- Кожевникова Н. А.* Несобственно-прямая речь повествующего типа в прозе А. П. Чехова / Н. А. Кожевникова // Языковое мастерство А. П. Чехова. — Ростов-на-Дону, 1995. — С. 65–70.
- Кожевникова Н. А.* Воспоминания в произведениях А. П. Чехова / Н. А. Кожевникова // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста: сб. ст. к юбилею Г. А. Золотовой / Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; [сост.: Н. К. Онопенко]. — Москва, 2002. — С. 403–417.
- Кожевникова Н. А.* Стиль Чехова / Н. А. Кожевникова; Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН. — Москва: Азбуковник, 2011. — 486 с.
- Кожин А. Н.* Функциональные типы русской речи: учеб. пос. для филол. спец. ун-тов / А. Н. Кожин, О. А. Крылова, В. В. Одинцов. — Москва: Высш. шк., 1982. — 223 с.
- Кожина М. Н.* Стилистика русского языка: учеб. пос. / М. Н. Кожина. — Москва: Международные отношения, 1979. — 160 с.
- Кожина М. Н.* Стилистика русского языка: учебник для студентов высших учебных заведений / М. Н. Кожина, Л. Р. Дускаева, В. А. Салимовский. — 3-е изд. — Москва: Флинта: Наука, 2012. — 462 с.

- Козакова А. А.* Особенности употребления грамматических категорий числа и степени сравнения в идиостиле Марины Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Козакова Александра Алексеевна. — Ростов-на-Дону, 2000. — 22 с.
- Козьма М. П.* Подтекст как вторичная моделирующая система: на материале художественных произведений английских и американских писателей: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Козьма Маргарита Петровна. — Оренбург, 2008. — 19 с.
- Колшанский Г. В.* О природе контекста / Г. В. Колшанский // Вопросы языкознания. — 1959. — № 4. — С. 47–49.
- Колшанский Г. В.* Контекстная семантика / Г. В. Колшанский; отв. ред. Ю. С. Степанов. — Изд. 4-е. — Москва: URSS: Либроком, 2009. — 147 с.
- Кольцова Л. М.* Художественный текст через призму авторской пунктуации: автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.02.01 / Кольцова Людмила Михайловна. — Воронеж, 2007. — 49 с.
- Конькова О. С.* Поэтические функции грамматических форм русского глагола: (на материале лирики Н. Гумилева): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Конькова Оксана Станиславовна. — Тамбов, 1998. — 22 с.
- Корман<sup>1</sup> Б. О.* Практикум по изучению художественного произведения / Б. О. Корман. — Изд. 3-е. — Ижевск: Изд-во ИУУ УР, 2003. — 88 с.
- Корман<sup>2</sup> Я. И.* Владимир Высоцкий: ключ к подтексту / Я. И. Корман. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. — 381 с.
- Косолобова И. В.* Лингвокогнитивные механизмы создания комического в ранней прозе А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Косолобова Ирина Владимировна. — Белгород, 2006. — 22 с.
- Кочанова Е. Н.* Структура, семантика, функции номинативных предложений в поэтическом языке М. И. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Кочанова Елена Николаевна. — Москва, 2009. — 21 с.

- Кочнова К. А.* Лексико-семантическое поле «Природное время» в языковой картине мира А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Кочнова Ксения Александровна. — Нижний Новгород, 2005. — 21 с.
- Кошляк А. Б.* Категории художественного текста / А. Б. Кошляк // Стилистика текста: языковые средства экспрессивного текста. — Уфа, 1989. — С. 47–54.
- Красильникова Е. В.* Имя существительное в русской разговорной речи: функциональный аспект / Е. В. Красильникова; отв. ред. В. П. Григорьев; АН СССР, Ин-т рус. яз. — Москва: Наука, 1990. — 128 с.
- Красильникова Е. В.* Эстетические качества разговорной речи / Е. В. Красильникова // Фортунатовский сборник: материалы науч. конф., посвящ. 100-летию Моск. лингвист. шк., 1897–1997 гг. / Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; [отв. ред. Е. В. Красильникова]. — Москва, 2000. — С. 176–180.
- Краснова Т. А.* Роль лексики и интонации в выражении подтекста / Т. А. Краснова // Вестник Удмуртского университета. Филологические науки. — 2007. — № 5 (1). — С. 39–44.
- Красных В. В.* Основы психолингвистики и теории коммуникации: лекционный курс / В. В. Красных. — Москва: РГБ, 2006. — 269 с.
- Кройчик Л. Е.* Неуловимый Чехов: этюды о творчестве писателя / Л. Е. Кройчик. — Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 2007. — 246 с.
- Крылова И. Н.* Подтекстовые значения в рассказе Э. Хемингуэя «На Биг-Ривер» / И. Н. Крылова // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы: межвуз. сб. науч. ст. — Ленинград, 1982. — Вып. 3. — С. 84–88.
- Крюков А. Н.* Фоновые знания и языковая коммуникация / А. Н. Крюков // Этнопсихолингвистика / [Ю. А. Сорокин, И. Ю. Марковина, А. Н. Крюков и др.]; отв. ред. Ю. А. Сорокин; АН СССР, Ин-т языкознания. — Москва, 1988. — С. 19–34.

- Кудашова О. И.* Ключевые слова в лирике М. И. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Кудашова Олеся Игоревна. — Нижний Новгород, 2000. — 18 с.
- Кузнецова А. В.* Лирический универсум М. Ю. Лермонтова: семантика и поэтика / А. В. Кузнецова; Рост. гос. пед. ун-т. — Ростов-на-Дону: Изд-во РГПУ, 2003. — 211 с.
- Куликова З. П.* Повтор как средство экспрессивности и гармонизации поэтических текстов М. Цветаевой и Р. М. Рильке: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19; 10.02.20 / Куликова Злата Павловна. — Ростов-на-Дону, 2007. — 24 с.
- Купина Н. А.* Структурно-смысловый анализ художественного произведения / Н. А. Купина. — Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1981. — 92 с.
- Купина Н. А.* Смысл художественного текста и аспекты лингвистического анализа / Н. А. Купина. — Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1983. — 160 с.
- Курганов Е.* Похвальное слово анекдоту / Е. Курганов. — Санкт-Петербург: Изд-во журн. «Звезда», 2001. — 285 с.
- Кухаренко В. А.* Типы и средства выражения импликации в английской художественной речи: (на материале прозы Э. Хемингуэя) / В. А. Кухаренко // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. — 1974. — № 1. — С. 72–80.
- Кухаренко В. А.* Интерпретация текста: учеб. пос. для вузов по спец. «Иностр. яз.» / В. А. Кухаренко. — Ленинград: Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1979. — 324 с.
- Кухаренко В. А.* Практикум по стилистике английского языка: учеб. пос. для филол. фак. ун-тов, ин-тов и фак. иностр. яз. / В. А. Кухаренко. — Москва: Высш. шк., 1986. — 144 с.
- Кухаренко В. А.* Интерпретация текста: [по спец. 2103 «Иностр. яз.»] / В. А. Кухаренко. — 2-е изд., перераб. — Москва: Просвещение, 1988. — 188 с.
- Лаврова С. Ю.* Художественно-лингвистическая парадигма идиостиля Марины Цветаевой: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Лаврова Светлана Юрьевна. — Москва, 2000. — 428 с.

- Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя: избранные статьи / Б. А. Ларин. — Ленинград: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1974. — 285 с.
- Латкина Т. В.* Оценочность в идиостиле Ивана Алексеевича Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Латкина Татьяна Викторовна. — Волгоград, 2006. — 19 с.
- Левина Н. Р.* Ритмическое своеобразие жанра стихотворений в прозе / Н. Р. Левина // Ученые записки Ленингр. пед. ин-та (Русская литература и общественно-политическая борьба XVII–XIX вв.). — Л., 1971. — Т. 414. — С. 217–236.
- Левитан Л. С.* Сюжет в художественной системе литературного произведения / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич; Даугавпилс. пед. ин-т. — Рига: Зинатне, 1990. — 510 с.
- Левицкий В. В.* Звуковой символизм = Sound symbolism: Sound symbolism: Основные итоги / В. В. Левицкий. — Черновцы, 1998. — 129 с.
- Левицкий В. В.* Звуковой символизм: мифы и реальность: монография / В. В. Левицкий. — Черновцы: Черновицкий нац. ун-т, 2009. — 263 с.
- Левченко М. Л.* Концептуальная картина мира Н. С. Лескова и ее отражение в идиостиле писателя: экспериментальное исследование: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Левченко Марина Леонидовна. — Барнаул, 2000. — 22 с.
- Лелис Е. И.* Эстетические функции ключевых слов: (на материале рассказов А. П. Чехова): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Лелис Елена Ивановна. — Ижевск, 2000. — 213 с.
- Лелис Е. И.* К проблеме видов подтекста в рассказе А. П. Чехова «Спать хочется» / Е. И. Лелис // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». — 2011. — Вып. 2. — С. 146–152.
- Лилич Г. А.* О слове «серый» в творчестве М. Горького / Г. А. Лилич // Словоупотребление и стиль М. Горького. — Ленинград, 1962. — С. 120–147.
- Лилич Г. А.* О слове «горький» в произведениях М. Горького / Г. А. Лилич // Вестник Ленинградского университета. Серия «История, язык, литература». — 1968. — № 8. — С. 104–110.

- Лилич Г. А.* Библизмы в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина» / Г. А. Лилич // Словоупотребление и стиль писателя: межвуз. сб. / С.-Петерб. гос. ун-т, Межкаф. слов. каб. им. проф. Б. А. Ларина. — Санкт-Петербург, 2006. — С. 35–43.
- Литус Е. В.* Эволюция идиолекта писателя: на материале ранних и поздних рассказов А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Литус Елена Викторовна. — Орел, 2004. — 19 с.
- Лозюк Н. Ю.* Композиционный ритм в новеллах И. А. Бунина: «Темные аллеи»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Лозюк Наталья Юрьевна. — Новосибирск, 2009. — 18 с.
- Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений. Т. 7. Труды по филологии. 1739–1758 гг. — Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1952. — 993 с.
- Лопатин В. В.* Рождение слова: неологизмы и окказиональные образования / В. В. Лопатин. — Москва: Наука, 1973. — 152 с.
- Лопатин В. В.* Многогранное русское слово: избранные статьи по русскому языку / В. В. Лопатин; Российская акад. наук, Ин-т русского яз. им. В. В. Виноградова РАН. — Москва: Азбуковник, 2007. — 743 с.
- Лосев А. Ф.* Проблема символа в связи с близкими к нему литературоведческими категориями / А. Ф. Лосев // Известия АН СССР, серия литературы и языка. — 1970. — Т. XXIX. — № 5. — С. 377–390.
- Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1964. — Вып. 1. — С. 28–99.
- Лотман Ю. М.* Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. — Москва: Искусство, 1970. — 384 с.
- Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста: структура стиха / Ю. М. Лотман. — Ленинград: Просвещение, 1972. — 271 с.
- Лотман Ю. М.* О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам (Семиотика текста). — Тарту, 1979. — Вып. 11. — С. 98–119.

- Лотман Ю. М.* О семиосфере / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1984. — Вып. 17. — С. 5–23.
- Лотман Ю. М.* Об искусстве: структура художественного текста: семиотика кино и проблемы киноэстетики: статьи, заметки, выступления (1962–1993) / Ю. М. Лотман. — Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1998. — 702 с.
- Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. — Москва: Яз. рус. культуры, 1999. — 447 с.
- Лыков А. Г.* Можно ли окказиональное слово называть неологизмом? / А. Г. Лыков // Русский язык в школе. — 1972<sup>1</sup>. — № 2. — С. 85–89.
- Лыков А. Г.* Окказиональное слово и языковая норма / А. Г. Лыков // Русский язык в школе. — 1972<sup>2</sup>. — № 6. — С. 17–20.
- Лыков А. Г.* Современная русская лексикология: (русское окказиональное слово) / А. Г. Лыков. — Москва: Высш. шк., 1976. — 119 с.
- Ляхович И. В.* Окказиональная деривация как способ и средство создания языковой картины мира: (на материале языка поэтических текстов В. Хлебникова): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Ляхович Инга Валентиновна. — Краснодар, 2003. — 24 с.
- Мартиросова Я. А.* Структурно-семантические и функционально-стилистические особенности звукоописующей лексики в художественном тексте: в прозе А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Мартиросова Яна Альбертовна. — Москва, 2005. — 21 с.
- Марьина О. В.* Интеграционные и дезинтеграционные процессы в синтаксисе русской художественной прозы 1980-х – 2000-х гг.: автореф. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Марьина Ольга Викторовна. — Барнаул, 2012. — 35 с.
- Маслакова Е. В.* Лексико-грамматические средства художественной концептуализации времени в творчестве А. П. Чехова: на материале прозы 1895–1904 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Маслакова Елена Владимировна. — Ростов-на-Дону, 2010. — 25 с.

- Масленникова А. А.* Лингвистическая интерпретация скрытых смыслов / А. А. Масленникова; С.-Петерб. гос. ун-т. — Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. — 260 с.
- Маслов Ю. С.* Очерки по аспектологии / Ю. С. Маслов. — Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1984. — 263 с.
- Маслова В. А.* Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пос. / В. А. Маслова. — Москва: Флинта: Наука, 2004. — 256 с.
- Мейлах Б. С.* Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества / Б. С. Мейлах // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сборник / Акад. наук СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплексного изучения художественного творчества; [редкол.: Б. Ф. Егоров (отв. ред.), Б. С. Мейлах, М. А. Сапаров]. — Ленинград, 1974. — С. 3–10.
- Метлякова Е. В.* Лексический повтор как семантико-стилистическая категория организации лирического текста в раннем творчестве Анны Ахматовой: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Метлякова Елена Владимировна. — Ижевск, 2011. — 230 с.
- Милых М. К.* Несобственно-прямая речь в художественной прозе Чехова / М. К. Милых // РПИ: сб. ст. и материалов. — Ростов-на-Дону, 1967. — Вып. 4. — С. 31–48.
- Мильдон В. И.* Чехов сегодня и вчера: («Другой человек») / В. И. Мильдон; Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. — Москва: ВГИК, 1996. — 174 с.
- Минибаева С. В.* Текстовое представление эмоционального состояния «страх»: на материале малой прозы А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Минибаева Светлана Викторовна. — Уфа, 2002. — 25 с.
- Михалёв А. Б.* Теория фоносемантического поля / А. Б. Михалёв; Кубан. гос. ун-т. — Краснодар: Изд-во Пятигор. гос. лингв. ун-та, 1995. — 213 с.
- Москальская О. И.* Грамматика текста: пособие по грамматике немецкого языка для ин-тов и фак. иностр. яз. / О. И. Москальская. — Москва: Высш. шк., 1981. — 183 с.

- Москвин В. П. Типология повторов как стилистической фигуры / В. П. Москвин // Русский язык в школе. — 2000. — № 2. — С. 81–85.
- Мостовская И. Ю. Существует ли подтекст в лирическом стихотворении? / И. Ю. Мостовская // Интерпретация художественного текста в языковом вузе: межвуз. сб. науч. тр. — Ленинград, 1981. — С. 48–56.
- Муравьева Н. В. Подводное течение подтекста / Н. В. Муравьева // Русская речь. — 2005. — № 5. — С. 57–60.
- Муратов А. Б. О «подводном течении» и «психологическом подтексте» в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня» / А. Б. Муратова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. История, язык, литературоведение. — 2001. — Вып. 4. — С. 77–88.
- Мухелишвили Н. Л. Семантика и ритм молитвы / Н. Л. Мухелишвили, Ю. А. Шрейдер // Вопросы языкознания. — 1993. — № 1. — С. 45–52.
- Мухин Н. Ю. Вводные компоненты как средство выражения и установления авторства текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Мухин Николай Юрьевич. — Екатеринбург, 2002. — 16 с.
- Мыркин В. Я. Текст, подтекст и контекст / В. Я. Мыркин // Вопросы языкознания. — 1976. — № 2. — С. 86–93.
- Назаренко В. Н. Как блуждают в «Степи» [Электронный ресурс] / В. Н. Назаренко // Октябрь. — 1963. — № 8. — С. 199–213. — Режим доступа: <http://www.allchekhov.ru> (дата обращения 01.08.11).
- Намитокова Р. Ю. Авторские новообразования: структура и функционирование: (на материале современной русской поэзии): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Намитокова Роза Юсуфовна. — Москва, 1989. — 33 с.
- Нарынская М. Ю. Структурно-семантические особенности лексико-синтаксических окказионализмов в идиолекте М. И. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Нарынская Марина Юрьевна. — Ростов-на-Дону, 2004. — 26 с.

- Наумова Л. А. Пресуппозиции в логике и лингвистике / Л. А. Наумова // Философия: в поисках онтологии: сб. тр. Самарской гуманитарной академии. — Самара, 1998. — Вып. 5. — С. 236–255.
- Нефедова Н. А. Текстобразующие потенции относительных прилагательных: (на материале романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Нефедова Нина Александровна. — Ленинград, 1988. — 17 с.
- Никандрова И. А. Глагол как средство репрезентации языковой личности персонажа: на материале романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Никандрова Инна Андреевна. — Коломна, 2010. — 27 с.
- Никитин М. В. Основы лингвистической теории значения: учеб. пос. / М. В. Никитин. — Изд. 2-е. — Москва: URSS, 2009. — 165 с.
- Никифоров А. Л. Семантическая концепция понимания / А. Л. Никифоров // Загадки человеческого понимания. — Москва, 1991. — С. 72–94.
- Николаева С. Ю. Литературно-исторический подтекст в первой пьесе Чехова / С. Ю. Николаева // Художественное восприятие: проблемы теории и истории: межвуз. темат. сб. науч. тр. / Калинин. гос. ун-т; [редкол.: В. В. Прозоров (отв. ред.) и др.]. — Калинин, 1988. — С. 135–147.
- Николина Н. А. Языковая игра в структуре современного прозаического текста / Н. А. Николина, Е. А. Агеева // Русский язык сегодня: сб. ст. — Москва, 2000. — Вып. 1. — С. 551–561.
- Николина Н. А. Филологический анализ текста: учеб. пос. для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Русский язык и литература» / Н. А. Николина. — 3-е изд., стер. — Москва: Академия, 2008. — 268 с.
- Новиков<sup>1</sup> А. И. Семантика текста и ее формализация / А. И. Новиков. — Москва: Наука, 1983. — 215 с.
- Новиков<sup>1</sup> А. И. Доминантность как механизм смыслообразования [Электронный ресурс] / А. И. Новиков // Изменяющийся языковой мир: тезисы докладов Международной научной конфе-

- ренции. — Пермь, 2001. — Режим доступа: <http://istina.msu.ru> (дата обращения 22.03.09).
- Новиков<sup>2</sup> Л. А. Художественный текст и его анализ / Л. А. Новиков. — Изд. 2-е, испр. — Москва: Едиториал УРСС, 2003. — 304 с.
- Норман Б. Ю. Грамматика говорящего / Б. Ю. Норман. — Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербурга. ун-та, 1994. — 228 с.
- Норман Б. Ю. Игра на гранях языка / Б. Ю. Норман. — Москва: Флинта: Наука, 2006. — 344 с.
- Норман Б. Ю. Грамматика говорящего: От замысла к высказыванию. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. — 232 с.
- Ныпадымка А. С. Ключевые слова «боль», «любовь», «юность» в идиолекте Ю. В. Друниной: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Ныпадымка Алла Сергеевна. — Ижевск, 2002. — 252 с.
- Овсянникова Е. В. Основные функции имплицитных смыслов в высказываниях и текстах: на материале англоязычной прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Овсянникова Елена Валентиновна. — Санкт-Петербург, 1993. — 19 с.
- Одинцов В. В. Наблюдения над диалогом в «молодежной повести» / В. В. Одинцов // Вопросы языка современной русской литературы. — Москва, 1971. — С. 164–221.
- Одинцов В. В. Стилистика текста / В. В. Одинцов; отв. ред. А. И. Горшков. — Изд. 5-е. — Москва: ЛИБРОКОМ, 2010. — 261 с.
- Орехова Н. Н. О стилистических возможностях пунктуации / Н. Н. Орехова // Семантические категории сопоставительного изучения русского языка: сб. ст. / редкол.: З. Д. Попова (науч. ред.) и др.]. — Воронеж, 1981. — С. 181–186.
- Орехова Н. Н. О средствах графической выразительности: (на материале художественной прозы и публицистики) / Н. Н. Орехова // Материалы научной конференции «Выразительность художественного и публицистического текста». — Ростов-на-Дону, 1993. — Ч. IV. — С. 28–30.

- Орехова Н. Н. Графика художественного текста как элемент архитектоники / Н. Н. Орехова // Короленковские чтения: тезисы докладов научно-практической конференции 15–16 октября 1996 г. — Глазов, 1996. — С. 72–74.
- Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе: очерки истории и теории / Ю. Б. Орлицкий. — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. — 199 с.
- Орлова<sup>1</sup> Е. В. О восприятии звуков / Е. В. Орлова // Развитие фонетики современного русского языка / АН СССР; Ин-т русского языка; под ред.: С. С. Высотского, М. В. Панова, В. Н. Сидорова. — Москва, 1966. — С. 144–154.
- Орлова<sup>2</sup> О. В. Дискурсивно-стилистическая эволюция медиаконцепта: жизненный цикл и миромоделирующий потенциал: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Орлова Ольга Вячеславовна. — Томск, 2012. — 43 с.
- Откупщикова М. И. Синтаксис связного текста: учеб. пос. / М. И. Откупщикова. — Ленинград: ЛГУ, 1982. — 103 с.
- Павилёнис Р. И. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка / Р. И. Павилёнис. — Москва: Мысль, 1983. — 286 с.
- Павилёнис Р. И. Понимание речи и философия языка (вместо предисловия) / Р. И. Павилёнис // Новое в зарубежной лингвистике: сб. ст.: переводы / сост. и вступит. ст. И. М. Кобозевой, В. З. Демьянкова; общ. ред. Б. Ю. Богородецкого; послесл. Р. И. Павилёниса. — Москва, 1986. — Вып. 17. — С. 380–388. — (Теория речевых актов).
- Павловская И. Ю. Фоносемантический анализ речи / И. Ю. Павловская; Санкт-Петербургский гос. ун-т. — Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2004. — 290 с.
- Падучева Е. В. Семантические исследования: семантика времени и вида в русском языке, семантика нарратива / Е. В. Падучева. — Москва: Шк. «Языки рус. культуры», 1996. — 464 с.
- Панов М. В. О восприятии звуков / М. В. Панов // Развитие фонетики современного русского языка / АН СССР; Ин-т русского языка; под ред.: С. С. Высотского, М. В. Панова, В. Н. Сидорова. — Москва, 1966. — С. 155–164.

- Паперный З. С.* Антон Павлович Чехов: очерк творчества / З. С. Паперный. — 2-е изд., доп. — Москва: Гослитиздат, 1960. — 302 с.
- Папуша И. С.* Сложное синтаксическое целое: структура, семантика, функционирование: монография / И. С. Папуша; М-во образования и науки РФ, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования Московский гос. обл. ун-т. — Москва: МГОУ, 2011. — 255 с.
- Пацула Ю. Н.* Окказионализмы новейшего времени: структурно-семантический и функционально-прагматический аспекты: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Пацула Юлия Николаевна. — Ростов-на-Дону, 2005. — 25 с.
- Пешковский А. М.* Русский синтаксис в научном освещении / А. М. Пешковский. — Изд. 9-е. — Москва: URSS: Либроком, 2009. — 450 с.
- Плотникова Л. И.* Словотворчество как феномен языковой личности: порождение, функционирование, узуализация нового слова: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Плотникова Лариса Ивановна. — Белгород, 2004. — 374 с.
- Подтекст как лингвистическое явление* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/annalystxt/Podtxt.htm> (дата обращения 25.10.2010).
- Покровская Е. А.* Динамика русского синтаксиса в XX веке: лингвокультурологический анализ: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Покровская Елена Александровна. — Ростов-на-Дону, 2001. — 42 с.
- Польшикова Л. Д.* Интонация как проблема поэтики: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Польшикова Людмила Дмитриевна. — Москва, 2002. — 23 с.
- Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. Т. 3. Об изменении значения и заменах существительного / А. А. Потебня общ. ред., предисл. и вступ. ст. проф., д-ра филол. наук В. И. Борковского; АН СССР, Отд-ние лит. и яз. — Москва: Учпедгиз, 1968. — 549 с.
- Потебня А. А.* Эстетика и поэтика / А. А. Потебня; ред. коллегия: М. Ф. Овсянников (пред.) и др. сост., вступит. статья

- и примеч. И. В. Иванько и А. И. Колодной. — Москва: Искусство, 1976. — 614 с.
- Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. Т. IV. Вып. II. / А. А. Потебня; общ. ред., предисл. и вступ. ст. проф., д-ра филол. наук В. И. Борковского; АН СССР, Отд-ние лит. и яз. — Москва: Просвещение, 1977. — 406 с.
- Потебня А. А.* Теоретическая поэтика / А. А. Потебня; сост., вступит. ст., коммент. А. Б. Муратова. — Москва: Высш. шк., 1990. — 344 с.
- Поцепня Д. М.* Проза А. Блока: стилистические проблемы / Д. М. Поцепня. — Ленинград: Изд-во Ленинград. ун-та, 1976. — 136 с.
- Поцепня Д. М.* Образ мира в слове писателя / Д. М. Поцепня; С.-Петерб. гос. ун-т, Межкаф. словар. каб. им. Б. А. Ларина. — Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1997. — 259 с.
- Поцепня Д. М.* «Словарь языка русской поэзии XX века» и история поэтического языка / Д. М. Поцепня // Словоупотребление и стиль писателя: межвуз. сб. / С.-Петерб. гос. ун-т, Межкаф. слов. каб. им. проф. Б. А. Ларина. — Санкт-Петербург, 2006. — С. 109–118.
- Поэтическая грамматика.* Том I / Российская академия наук. Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова / И. И. Ковтунова, Н. А. Николина, Е. В. Красильникова (отв. ред.) и др. — Москва: ООО Изд. центр «Азбуковник», 2005. — 429 с.
- Прокофьева Л. П.* Звуко-цветовая ассоциативность: универсальное, национальное, индивидуальное / Л. П. Прокофьева; Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования «Саратовский гос. мед. ун-т Федерального агентства по здравоохранению и социальному развитию». — Саратов: Изд-во Саратовского мед. ун-та, 2007. — 279 с.
- Пушкарева<sup>1</sup> И. А.* Смысловые лексические парадигмы в лирике М. И. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Пушкарева Ирина Алексеевна. — Томск, 1999. — 22 с.
- Пушкарева<sup>2</sup> Н. В.* Языковое выражение подтекстовых смыслов в прозаическом тексте: на материале прозы XIX–XXI вв.: ав-

- тореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Пушкарева Наталья Викторовна. — Санкт-Петербург, 2013. — 30 с.
- Радионова Т. Я.* Интонация и ее общеэстетическое значение: (к постановке проблемы «интонация как категория эстетики») [Электронный ресурс] / Т. Я. Радионова. — Режим доступа: <http://www.independent-academy.net/science> (дата обращения 29.07.11).
- Разумова Н. Е.* Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства / Н. Е. Разумова. — Томск: Том. гос. ун-т, 2001. — 521 с.
- Рахматуллина Э. А.* Метаязык поэзии Ю. Кузнецова в традициях мировой мифологии: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Рахматуллина Эльвира Альбертовна. — Ижевск, 2004. — 219 с.
- Ревзина О. Г.* Методы анализа художественного текста / О. Г. Ревзина // Структура и семантика художественного текста. — Москва, 1998. — С. 301–316.
- Ремчукова Е. Н.* О нарушении стандарта в области функционирования грамматических форм / Е. Н. Ремчукова // Лингвистика. Новая серия. Прагматический аспект исследования. — Тарту, 1999. — С. 203–214.
- Ремчукова Е. Н.* Креативный потенциал русской грамматики / Е. Н. Ремчукова. — Изд 2-е, испр. и доп. — Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. — 224 с.
- Реформатский А. А.* Неканоническая фонетика / А. А. Реформатский // Развитие фонетики современного русского языка / АН СССР; Ин-т русского языка; под ред.: С. С. Высотского, М. В. Панова, В. Н. Сидорова. — Москва, 1966. — С. 96–109.
- Ригерина Л. И.* Стихотворение Н. А. Некрасова «В полном разгаре страда деревенская...»: текст и подтекст / Л. И. Ригерина // Пушкинские чтения–2001: материалы науч. межвуз. конф., 6 июня 2001 г. — Санкт-Петербург, 2001. — С. 11–15.
- Розенталь Д. Э.* Практическая стилистика русского языка / Д. Э. Розенталь. — Москва: Высш. шк., 1987. — 398 с.
- Розеншток-Хюсси О.* Речь и действительность / О. Розеншток-Хюсси. — Москва: Лабиринт, 1994. — 210 с.

- Ронен О.* Лексические и ритмико-синтаксические повторения и «неконтролируемый подтекст» / О. Ронен // Известия АН. Серия литературы и языка. — 1997. — Т. 56. — № 3. — С. 40–44.
- Ронен О. К. Ф.* Тарановский и «раскрытие подтекста» в филологии / О. Ронен // Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. — Москва, 2000. — С. 420–425.
- Ронен О.* Подтекст [Электронный ресурс] / О. Ронен // Звезда. — 2012. — № 3. — С. 230–238. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2012/3/r16.html> (дата обращения 15.09.2012).
- Русская грамматика:* в 2-х т. / редкол.: Н. Ю. Шведова (гл. ред.) и др. — Москва: Наука, 1980.
- Рылов С. А.* О применении параметров средней длины высказывания при определении авторства «Слова о полку Игореве» / С. А. Рылов // Эволюция и предыстория русского языкового строя: межвуз. сб. / Горьков. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского; [редкол.: Н. Д. Русинов (отв. ред.) и др.]. — Горький, 1978. — С. 100–109.
- Рылов С. А.* «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XVII–XVIII вв. Сопоставительный анализ грамматического развертывания высказывания / С. А. Рылов // Эволюция и предыстория русского языкового строя: межвуз. сб. / Горьков. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского; [редкол.: Н. Д. Русинов (отв. ред.) и др.]. — Горький, 1980. — С. 93–104.
- Саввина Ю. В.* Средства выражения оценочных значений в идиостиле М. Е. Салтыкова-Щедрина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Саввина Юлия Владимировна. — Москва, 2008. — 24 с.
- Савина Л. М.* Стилиобразующая и смыслообразующая функции глаголов и отглагольных существительных в «Двучастных рассказах» А. И. Солженицына: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Савина Лариса Михайловна. — Волгоград, 2011. — 20 с.
- Садр М.* Номинации человека в произведениях А. П. Чехова: ономаσιологический аспект: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.02.01 / Садр Можган. — Астрахань, 2011. — 19 с.



- Санжаров Л. Н.* Современная фоносемантика: истоки, проблемы, возможные решения / [Л. Н. Санжаров]; Тул. гос. пед. ун-т им. Л. Н. Толстого. — Тула: Изд-во Тул. гос. пед. ун-та, 1996. — 33 с.
- Санжаров Л. Н.* Современная фонетика / Л. Н. Санжаров. — 2-е изд., доп. — Тула, 2002. — 137 с.
- Санникова Н. Ю.* Словотворчество Евгения Евтушенко: на материале имен существительных: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Санникова Наталия Юрьевна. — Москва, 2005. — 21 с.
- Сафронова И. П.* Эстетические функции пунктуации в поэзии Марины Цветаевой: на материале циклов «Стихи к Блоку» и «Стихи к Пушкину»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Сафронова Ирина Павловна. — Ижевск, 2004. — 247 с.
- Семенец Е. А.* Семантические окказионализмы как системно-функциональное явление русской лексики: (на материале художественных и публицистических произведений 1980-х годов): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Семенец Елена Александровна. — Москва, 1992. — 22 с.
- Семьян Т. Ф.* Ритм прозы В. Г. Короленко: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Семьян Татьяна Федоровна. — Алматы, 2004. — 22 с.
- Сепир Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир; пер. с англ. под ред. и с предисл., [с. 5–22] А. Е. Кибрика. — Москва: Прогресс: Изд. группа «Универс», 1993. — 654 с.
- Сергеева<sup>1</sup> Е. В.* Бог и человек в Русском религиозно-философском дискурсе / Е. В. Сергеева. — Санкт-Петербург: Наука: САГА, 2002. — 185 с.
- Сергеева<sup>2</sup> Е. С.* Ритм прозы Н. В. Гоголя: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Сергеева Екатерина Сергеевна. — Москва, 2007. — 15 с.
- Сермягина С. С.* Подтекст в прозе М. Булгакова: лингвостилистический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Сермягина Светлана Семеновна. — Кемерово, 2007. — 25 с.

- Сигал К. Я.* Обратный повтор сочинительной конструкции в тексте: лекция по спецкурсу «Проблемы сочинения» / К. Я. Сигал; Рос. акад. наук, Ин-т языкознания. — Москва: Ин-т языкознания РАН, 2002. — 16 с.
- Сидорова М. Ю.* Грамматическое единство художественного текста: проза и поэзия: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Сидорова Марина Юрьевна. — Москва, 2000. — 485 с.
- Силантьев С. Е.* О ритме прозы Бунина («Темные аллеи») / С. Е. Силантьев, Е. Л. Пересветов // Содержательность форм в художественной литературе: межвуз. сб. науч. ст. / Куйбышев. гос. ун-т; [редкол.: Л. А. Финк (отв. ред.) и др.]. — Куйбышев, 1988. — С. 132–145.
- Сильман Т. И.* Подтекст — это глубина текста / Т. И. Сильман // Вопросы литературы. — 1969<sup>1</sup>. — № 1. — С. 89–102.
- Сильман Т. И.* Подтекст как лингвистическое явление / Т. И. Сильман // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. — 1969<sup>2</sup>. — № 1. — С. 84–90.
- Ситдикова Ф. Б.* ИмPLICITное и подтекст / Ф. Б. Ситдикова // Теоретические проблемы стилистики текста: тез. докл. (25–27 сент. 1985 г.) / [науч. редактор Н. А. Андрамонова]. — Казань, 1985. — С. 115–116.
- Смирнов И. П.* Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов; С.-Петербург. гос. ун-т. — 2-е изд. — Санкт-Петербург, 1998. — 189 с.
- Смирнова Л. Н.* Полемический подтекст романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Смирнова Любовь Николаевна. — Кострома, 2004. — 22 с.
- Собенников А. С.* «Между “есть Бог” и “нет Бога”»: ...: (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова) [Электронный ресурс] / А. С. Собенников. — Иркутск, 1997. — Режим доступа: [http://slovo.isu.ru/chekhov\\_christ.html](http://slovo.isu.ru/chekhov_christ.html) (дата обращения: 15.04.09).
- Собенников А. С.* Чехов и христианство [Электронный ресурс] / А. С. Собенников. — Иркутск, 2001. — Режим доступа:

- [http://slovo.isu.ru/chekhov\\_christ.html](http://slovo.isu.ru/chekhov_christ.html) (дата обращения: 13.08.11).
- Соина И. Ю. Синтаксис как компонент идиостиля: (на материале произведений А. А. Фета и А. А. Блока): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.02 / Соина Ирина Юрьевна. — Харьков, 1996. — 24 с.
- Солганик Г. Я. Стилистика текста: учеб. пос. для студентов, абитуриентов, преподавателей-филологов и учащихся старших классов школ гуманитарного профиля / Г. Я. Солганик. — 9-е изд. — Москва: Флинта: Наука, 2009. — 253 с.
- Соловьёва<sup>1</sup> Е. Н. К вопросу о создании скрытого смысла / Е. Н. Соловьёва // Русский язык в школе. — 2006. — № 1. — С. 73–75.
- Соловьёва<sup>2</sup> Л. Ф. Поэтика цветописы в сборниках Анны Ахматовой «Вечер», «Четки», «Белая стая», «Anno Domini», «Подорожник»: Психологический аспект: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Соловьёва Людмила Фёдоровна. — Ижевск, 1999. — 208 с.
- Солодилова И. А. Смысл в свете герменевтических учений / И. А. Солодилова // Вестник ОГУ. — 2003. — № 4. — С. 65–69.
- Солодилова И. А. Смысл художественного текста. Словесный образ как актуализатор смысла / И. А. Солодилова. — Оренбург: ГОУ ОГУ, 2004. — 153 с.
- Сомова Е. Г. Звукосимволизм как фоностилистическое средство в поэтическом тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Сомова Елена Георгиевна. — Санкт-Петербург, 1991. — 16 с.
- Сомова Е. Г. Звуковая метафора в радиоречи: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Сомова Елена Георгиевна. — Краснодар, 2002. — 34 с.
- Сосновская В. Б. О двух аспектах явления «подтекст»: (к проблеме обучения языку словесного искусства) / В. Б. Сосновская // Функциональные особенности лингвистических единиц: сб. тр. Кубанского ун-та. — Краснодар, 1979. — Вып. 3. — С. 167–171.

- Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / Ф. де Соссюр; пер. с фр. А. А. Холодовича. — Москва: Прогресс, 1977. — 696 с.
- Спаская Е. К. Ключевые слова как отражение русского национального характера: на материале прозы И. С. Шмелева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Спаская Елена Кирилловна. — Москва, 2005. — 18 с.
- Степаненко А. А. Подтекст в прозе А. П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Степаненко Анастасия Александровна. — Сургут, 2007. — 133 с.
- Степанов<sup>1</sup> А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А. Д. Степанов. — Москва: Языки славянской культуры, 2005. — 396 с.
- Степанов<sup>2</sup> С. П. Организация повествования в художественном тексте (языковый аспект): монография / С. П. Степанов; М-во образования Рос. Федерации. С.-Петерб. гос. ун-т экономики и финансов. — Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-т экономики и финансов, 2002. — 188 с.
- Степанова<sup>1</sup> В. В. Слово в тексте: из лекций по функциональной лексикологии: учеб. пос. для студентов высших педагогических учебных заведений / В. В. Степанова. — Санкт-Петербург: Наука: САГА, 2006. — 271 с.
- Степанова<sup>2</sup> С. В. Характер проявления фоносемантических особенностей звуков в различных стилях речи: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Степанова Светлана Вячеславовна. — Калуга, 1998. — 19 с.
- Стернин И. А. Слово и образ: научное издание / И. А. Стернин, М. Я. Розенфельд. — Воронеж: Истоки, 2008. — 242 с.
- Стрельцова Е. Рецензия на: Звонникова Л. А. Заколдованный круг. Проза А. П. Чехова. 1880–1904. Москва: ВГИК им. С. А. Герасимова, 1998. — 120 с. [Электронный ресурс] / Е. Стрельцова // Чеховский вестник № 5. — Режим доступа: [http://chekhoviana.narod.ru/vest\\_5.htm](http://chekhoviana.narod.ru/vest_5.htm) (дата обращения 15.07.12).
- Стулова Я. М. Функционирование сложноподчиненных предложений изъяснительного типа в текстах произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Стулова Янина Михайловна. — Тверь, 1997. — 18 с.

- Субботина К. А.* Страницы о Чехове в американских работах по истории и теории литературы [Электронный ресурс] / К. А. Субботина, В. А. Ряполова. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/ml2/ML2-760-.htm> (дата обращения: 10.08.12).
- Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова / И. Н. Сухих; Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова. — Ленинград: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1987. — 180 с.
- Сухих И. Н.* Жизнь и судьба чеховского подтекста / И. Н. Сухих // Чеховиана: (Из века XX в XXI: итоги и ожидания): сб. ст. / Российская акад. наук, Науч. совет «История мировой культуры», Чеховская комис.; [отв. ред. А. П. Чудаков]. — Москва, 2007. — [Вып. 11]. — С. 308–314.
- Тамми П.* Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // Тамми П. Проблемы русской литературы и культуры. — Хельсинки, 1992. — С. 181–194.
- Тараканов М. Е.* Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи: антология / М. Е. Тараканов; ред. Е. Тараканова; сост. Е. Тараканова. — Москва: Алетейя, 2003. — 300 с.
- Тарановский К.* О поэзии и поэтике / К. Тарановский. — Москва: Яз. рус. культуры, 2000. — 432 с.
- Тарасова И. А.* Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект / И. А. Тарасова; под ред. М. Б. Борисовой; Пед. ин-т Саратов. гос. ун-та им. Н. Г. Чернышевского. — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2003. — 280 с.
- Таратинская Л. А.* Изобразительные функции качественных прилагательных в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Таратинская Любовь Андреевна. — Москва, 2010. — 18 с.
- Телия В. Н.* Типы языковых значений: связанное значение слова в языке / В. Н. Телия. — Москва: Наука, 1981. — 269 с.
- Телия В. Н.* Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В. Н. Телия; отв. ред. А. А. Уфимцева; АН СССР, Ин-т языкознания. — Москва: Наука, 1986. — 141 с.

- Тимашова Ж. Е.* Индивидуально-авторские новообразования в поэтической речи символистов: на материале произведений А. Белого и В. Иванова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Тимашова Жанна Евгеньевна. — Белгород, 2011. — 24 с.
- Тименчик Е.* Еврейские подтексты в «Египетской марке» Осипа Мандельштама / Е. Тименчик // Yews and Slaws. — Yerusalem; St.Petersburg. 1993. — Vol. 1. — P. 354–358.
- Тимофеев Л. И.* Ритм стиха и ритм прозы: о новой теории проф. А. М. Пешковского / Л. И. Тимофеев // На литературном посту. — 1928. — № 19. — С. 20–30.
- Титов О. А.* Экспрессивные фонетико-графические средства в прозе В. Набокова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Титов Олег Анатольевич. — Ярославль, 2000. — 19 с.
- Тихонова О. А.* Слитная предикация в поэтической речи Иосифа Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Тихонова Ольга Александровна. — Ярославль, 2010. — 24 с.
- Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика: учеб. пос. / Б. В. Томашевский. — Москва: Аспект пресс, 2003. — 333 с.
- Томашевский Б. В.* Избранные работы о стихе: учеб. пос. для студентов филологических факультетов высших учебных заведений / Б. В. Томашевский. — Москва: Academia; Санкт-Петербург: Филологический фак. Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2008. — 441 с.
- Трещалина И. В.* Языковая личность персонажа в прозе А. П. Чехова конца 80-х-начала 90-х годов: лексико-семантический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Трещалина Ирина Владимировна. — Тверь, 1998. — 18 с.
- Туктангулова Е. В.* Художественные концепты «жизнь» и «смерть» как репрезентанты словообраза «природа» в идиостиле Н. А. Заболоцкого: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Туктангулова Елена Васильевна. — Ижевск, 2007. — 190 с.
- Тураева З. Я.* Лингвистика текста. Текст. Структура и семантика: учеб. пос. для студентов педагогических институтов по специ-

- альности «Иностранные языки» / З. Я. Тураева. — Изд. 3-е. — Москва: URSS: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. — 136 с.
- Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов; подг. изд. и комментарии Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой. — Москва: Наука, 1977. — 576 с.
- Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка / Ю. Н. Тынянов. — Изд. 4-е, стер. — Москва: URSS, 2007. — 176 с.
- Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа / В. И. Тюпа. — Москва: Высш. шк., 1989. — 135 с.
- Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса: («Архиерей» А. П. Чехова) [Электронный ресурс] / В. И. Тюпа. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. — 58 с. — Режим доступа: URL: <http://poetics.nm.ru/> (дата обращения: 04.04.09).
- Тюпа В. И. Чеховская энциклопедия [Электронный ресурс] / В. И. Тюпа // Вопросы литературы. — 2013. — № 1. — С. 252–262. — Режим доступа: <http://www.intelros.ru/readroom/voprosy-literatury/vl-1-2013/17665-chehovskaya-enciklopediya.html> (дата обращения 15.04.13).
- Улуханов И. С. Обратное словообразование: (образование окказионализмов путем усечения) / И. С. Улуханов // Русская речь. — 1977. — № 2. — С. 51–57.
- Улуханов И. С. Узуальные и окказиональные единицы словообразовательной системы / И. С. Улуханов // Вопросы языкознания. — 1984. — № 1. — С. 44–54.
- Урнов Д. М. Мысль изреченная и скрытая: (о подтексте в современной прозе) / Д. М. Урнов // Вопросы литературы. — 1971. — № 7. — С. 52–73.
- Усманова Е. Г. Сложные многочленные предложения в прозе А. П. Чехова: на материале рассказов и повестей 1890-1900-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Усманова Елена Георгиевна. — Волгоград, 2001. — 24 с.
- Успенский Б. А. Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры / Б. А. Успенский // Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: история и типология:

- материалы междунар. конференции. Неаполь, май 1997 года / сост. Б. А. Успенский. — Москва, 1999. — Вып. 2 [10]. — С. 7–18.
- Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. — Санкт-Петербург: Азбука, 2000. — 347 с.
- Фёдоров М. Л. Роль личных местоимений в композиции произведений Ин. Анненского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Фёдоров Максим Львович. — Москва, 2008. — 29 с.
- Филиппов К. А. Лингвистика текста: курс лекций / К. А. Филиппов. — Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. — 336 с.
- Финкельштейн И. Л. Хемингуэй-романист. Годы 20-е и 30-е / И. Л. Финкельштейн. — Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1974. — 216 с.
- Флоренский П. А. У водоразделов мысли: [ч. 1] / П. А. Флоренский; [историогр. ст. игумена Андроника (А. С. Трубачева)]. — Москва: Правда, 1990. — 446 с.
- Флоря А. В. О рецепции художественного текста («Ионыч» А. П. Чехова) / А. В. Флоря // Словоупотребление и стиль писателя: Межвуз. сб. науч. тр. / под ред. Д. М. Поцепни. — Санкт-Петербург, 2009. — Вып. 4. — С. 44–53.
- Флоря А. В. Филологическое толкование художественного текста: учебно-методическое пособие / А. В. Флоря, В. В. Путинцева. — Орск: Изд-во Орского гуманитарно-технологического ин-та, 2011. — 110 с.
- Фокина Ю. М. Особенности репрезентации индивидуально-авторской концептосферы в англоязычной и русскоязычной прозе: на материале рассказов А. П. Чехова и Д. Джойса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Фокина Юлия Михайловна. — Саратов, 2010. — 21 с.
- Фоменко И. В. Практическая фонетика / И. В. Фоменко. — Москва: Издательский центр «Академия», 2006. — 192 с.
- Фомина Н. С. Синтаксические конкретизаторы как стилеобразующее средство в прозе Н. С. Лескова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Фомина Наталья Сергеевна. — Санкт-Петербург, 2009. — 21 с.

- Формановская Н. И.* Стилистика сложного предложения / Н. И. Формановская. — Изд. 2-е, стер. — Москва: URSS, 2007. — 237 с.
- Фортунатов Н. М.* Музыкальность чеховской прозы // Фортунатов Н. М. Пути исканий. — Москва, 1974<sup>1</sup>. — С. 105–134.
- Фортунатов Н. М.* Ритм художественной прозы / Н. М. Фортунатов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: [сб.] / Акад. наук СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплексного изучения художественного творчества; [редкол.: Б. Ф. Егоров (отв. ред.), Б. С. Мейлах, М. А. Сапаров]. — Ленинград, 1974<sup>2</sup>. — С. 173–186.
- Фортунатов Н. М.* Архитектоника чеховской новеллы / Н. М. Фортунатов. — Горький: Кн. изд., 1975. — 110 с.
- Фролова М. В.* Функционирование глаголов межличностных и социальных отношений в произведениях русской литературы 20-х годов XX века: на материале текстов А. П. Платонова и М. А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Фролова Мария Владимировна. — Волгоград, 2008. — 18 с.
- Хажиева Г. Ф.* Ритм прозы Ф. М. Достоевского: на примере «фантастического рассказа» «Сон смешного человека»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Хажиева Гузель Фиратовна. — Бирск, 2009. — 24 с.
- Хайдеггер М.* Бытие и время = Sein und zeit: Sein und zeit / М. Хайдеггер; пер. с нем. В. В. Бибихина. — Изд. 3-е, испр. — Санкт-Петербург: Наука, 2006. — 450 с.
- Хайрутдинова Г. А.* Эстетика морфологических средств русского языка / Г. А. Хайрутдинова. — Казань: Каз. гос. ун-т, 2004. — 163 с.
- Хижняк Л. Г.* Отражение времени в идиомах и афоризмах драматургической трилогии М. Горького / Л. Г. Хижняк // Словоупотребление и стиль писателя: межвуз. сб. / С.-Петерб. гос. ун-т, Межкаф. слов. каб. им. проф. Б. А. Ларина. — Санкт-Петербург, 2006. — С. 246–254.
- Христенко И. С.* Лингвостилистические особенности аллюзии как средство создания подтекста: (на материале романа М. де

- Сервантеса «Дон Кихот» и произведений Б. Переса Гальдоса): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / Христенко Ирина Сергеевна. — Москва, 1993. — 16 с.
- Целовальникова Н. В.* Ритм прозы А. Ремизова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Целовальникова Надежда Викторовна. — Астрахань, 2005. — 16 с.
- Чарыкова О. Н.* Роль глагола в репрезентации индивидуально-авторской модели мира в художественном тексте / О. Н. Чарыкова. — Воронеж: Истоки, 2000. — 193 с.
- Чернухина И. Я.* Элементы организации художественного прозаического текста / И. Я. Чернухина. — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1984. — 115 с.
- Чеплыгина И. Н.* Повтор как структурное средство актуализации в языковой картине мира В. Набокова / И. Н. Чеплыгина. — Ростов-на-Дону: ИУБиП: Синтез технологий, 2002. — 131 с.
- Черемисина Н. В.* Ритм и интонация русской художественной речи: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Черемисина Нина Васильевна. — Москва, 1971. — 48 с.
- Черемисина Н. В.* Вопросы эстетики русской художественной речи / Н. В. Черемисина. — Киев: Вища шк., 1981. — 240 с.
- Черепанова И. Ю.* Заговор народа: как создать сильный политический текст / И. Черепанова. — Москва: КСП+, 2002. — 460 с.
- Черепанова И. Ю.* Дом колдуньи: язык творческого Бессознательного / И. Черепанова. — Москва: Профит Стайл, 2007<sup>1</sup>. — 397 с.
- Черепанова И. Ю.* Клич Гамаюн: научная магия суггестивного влияния языка / И. Черепанова. — Москва: Профит Стайл, 2007<sup>2</sup>. — 459 с.
- Чичерин А. В.* Ритм образа: стилистические проблемы / А. В. Чичерин. — 2-е изд. расшир. — Москва: Сов. писатель, 1980. — 335 с.
- Чуглов В. И.* Осложненное предложение: полупредикативные и пояснительные конструкции в современном русском литературном языке: структурно-семантический аспект: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Чуглов Владимир Иванович. — Ярославль, 2012. — 45 с.

- Чудаков А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. — Москва: Наука, 1971. — 291 с.
- Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. — Москва: Сов. писатель, 1986. — 379 с.
- Чудаков А. П. Слово — вещь — мир: от Пушкина до Толстого: очерки поэтики русских классиков / А. П. Чудаков. — Москва: Современный писатель, 1992. — 317 с.
- Чулкова В. С. Многочленный стилистический прием как одно из средств интеграции текста: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Чулкова Вера Сергеевна. — Москва, 1978. — 172 с.
- Чунева Л. Ю. Смыслообразующая функция подтекста в литературном произведении: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Чунева Людмила Юрьевна. — Тверь, 2006. — 180 с.
- Чурилина Л. Н. Лексическая структура художественного текста: принципы антропологического исследования: монография / Л. Н. Чурилина; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2002<sup>1</sup>. — 283 с.
- Чурилина Л. Н. «Слово персонажа» и «слово автора»: к проблеме соотношения / Л. Н. Чурилина // Вестник Оренбургского государственного университета. — Серия «Гуманитарные науки». — 2002<sup>2</sup>. — № 6. — С. 102–105.
- Чурилина Л. Н. Антропоцентризм художественного текста как принцип организации его лексической структуры: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Чурилина Любовь Николаевна. — Санкт-Петербург, 2003. — 513 с.
- Шадурский В. В. Пушкинские подтексты в романе Набокова «Приглашение на казнь» / В. В. Шадурский // Пушкин и культура русского зарубежья: междунар. науч. конф., посв. 200-летию со дня рождения. 1–3 июля 1999 г. — Москва, 2000. — Вып. 2. — С. 64–85.
- Шаламов В. Т. Звуковой повтор — поиск смысла: (заметки о стиховой гармонии) / В. Т. Шаламов // Семиотика и информатика. — Москва, 1976. — Вып. 7. — С. 128–152.

- Шанский Н. М. Очерки по русскому словообразованию и лексикологии / Н. М. Шанский. — Москва: Учпедгиз, 1959. — 246 с.
- Шанский Н. М. Лингвистический анализ художественного текста: [по спец. «Рус. яз. и лит. в нац. шк.»] / Н. М. Шанский. — 2-е изд., дораб. — Ленинград: Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1990. — 414 с.
- Шаповал В. В. Имидж автора в публицистике: (роль сленговых и иных заимствований, маркированных как «чужое слово») [Электронный ресурс] / В. В. Шаповал // Philology: русский филологический портал. — Режим доступа: <http://www.philology.ru/marginalia/shapoval20.htm#1> (дата обращения 25.06.11).
- Шарандин А. Л. Курс лекций по лексической грамматике русского языка: морфология: учеб. пос. по проблеме взаимодействия лексики и грамматики / А. Л. Шарандин. — Тамбов: Тамбовский гос. ун-т им Г. Р. Державина, 2001. — 312 с.
- Шебалов Р. Ю. Ономастическая игра в художественном тексте: на материале ранних рассказов А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Шебалов Роман Юрьевич. — Екатеринбург, 2004. — 24 с.
- Шелякин М. А. Функциональная грамматика русского языка / М. А. Шелякин. — Москва: Русский язык, 2001. — 288 с.
- Шестакова Л. Л. Русская авторская лексикография: теория, история, современность: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Шестакова Лариса Леонидовна. — Москва, 2012. — 43 с.
- Шикалова Е. А. Изменения в семантике и структуре сложноподчиненных предложений уступительного типа в языке русской художественной прозы с 20-30-х годов XIX века по 90-е годы XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Шикалова Елена Александровна. — Орел, 2001. — 19 с.
- Ширяева О. С. Душа как ключевое слово русской культуры: на материале произведений Ф. Абрамова, В. Астафьева, В. Белова, В. Солоухина, В. Распутина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Ширяева Ольга Сергеевна. — Волгоград, 2012. — 27 с.

- Шишкарева О. А.* Новообразования как проявление языковой игры: структурно-функциональный аспект: на материале нижегородской прессы начала XXI в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Шишкарева Оксана Алексеевна. — Нижний Новгород, 2009. — 26 с.
- Шкловский В. Б.* Кончился ли роман? / В. Б. Шкловский // Иностранная литература. — 1967. — № 8. — С. 218–231.
- Шкловский В. Б.* О теории прозы / В. Шкловский. — Москва: Сов. писатель, 1983. — 382 с.
- Шкловский В. Б.* Искусство как прием / В. Б. Шкловский // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антология / Ин-т народов России и др.; под общ. ред. В. П. Нерознака. — Москва, 1997. — С. 113–115.
- Шлейермахер Ф. Д.* Лекции по эстетике / Ф. Д. Шлейермахер // История эстетики: памятники мировой эстетической мысли: в 6 т. — Москва: Искусство, 1967. — Т. 3. — 1006 с.
- Шляхова С. С.* Фоносемантические маргиналии в русской речи: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Шляхова Светлана Сергеевна. — Пермь: ПГУ, 2006. — 508 с.
- Шмараков Р. Л.* Символический подтекст романа Ф. М. Достоевского «Бесы»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Шмараков Роман Львович. — Москва, 1999. — 16 с.
- Шмид В.* Звуковые повторы в прозе Чехова / В. Шмид // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. — 1998. — № 4. — С. 48–67.
- Шпет Г. Г.* Эстетические фрагменты / Г. Г. Шпет // Библиотека отечественной общественной мысли с древнейших времен до начала XX века. Введение. — Москва, 2010. — С. 678–804.
- Штерн А. С.* Объективное изучение субъективных оценок звуков речи / А. С. Штерн // Вопросы порождения речи и обучения языку: сб. ст. / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Науч.-метод. центр рус. яз. Сектор психологии и методики обучения; под ред. А. А. Леонтьева и Т. В. Рябовой. — Москва, 1967. — С. 114–117.

- Штерн А. С.* Объективные критерии выявления «звуковой символики» / А. С. Штерн // Материалы семинара по проблеме мотивированности языкового знака. — Ленинград, 1969. — С. 69–73.
- Шуришина Т. И.* Опыт цветофоносемантического прочтения поэтического текста / Т. И. Шуришина // Предложение и слово: межвуз. сб. науч. трудов / Головной совет по филологии М-ва образования Рос. Федерации. Пед. ин-т Саратов. гос. ун-та им. Н. Г. Чернышевского; [редкол.: Э. П. Кадькалова (отв. ред.) и др.]. — Саратов, 2002. — С. 182–189.
- Щерба Л. В.* Фонетика французского языка: очерк французского произношения в сравнении с русским / Л. В. Щерба. — Изд. 3-е, испр. и расшир. — Москва: Изд-во лит. на ин. яз., 1948. — 288 с.
- Щерба Л. В.* Опыты лингвостилистического толкования стихотворений: I. «Воспоминания» Пушкина // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. — Москва, 2007<sup>1</sup>. — С. 26–44.
- Щерба Л. В.* Опыты лингвостилистического толкования стихотворений: II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. — Москва, 2007<sup>2</sup>. — С. 97–110.
- Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко; перев. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. — Санкт-Петербург: «Симпозиум», 2005. — 502 с.
- Эпштейн М. Н.* Семантика славянского словообраза и структура его ассоциативных связей: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.03 / Эпштейн Михаил Наумович. — Москва, 1989. — 25 с.
- Юсфин А.* Невидимая часть айсберга: (о нефиксированной части поэтического текста) / А. Юсфин // Лабиринт. — 1991. — № 1. — С. 91–95.
- Яблоков Е. А.* Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова: («Записки юного врача») / Е. А. Яблоков. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — 103 с.

- Яблоков Е. А.* Текст и подтекст рассказа А. Грина «Корабли в Лисе» / Е. А. Яблоков // Кормановские чтения: статьи и материалы: межвуз. науч. конф. к 25-летию памяти проф. Б. О. Кормана (апрель, 2008). — Ижевск, 2008. — Вып. 7. — С. 180–189.
- Язикова Ю. С.* Семантическое своеобразие слова в художественной речи / Ю. С. Язикова. — Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 1977. — 74 с.
- Язикова Ю. С.* Слово в языке А. М. Горького: смысловая структура слова в семантико-стилистической системе писателя / Ю. С. Язикова. — Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1985. — 176 с.
- Язикова Ю. С.* Кто вы, доктор Старцев? / Ю. С. Язикова // Словоупотребление и стиль писателя: межвуз. сб. / С.-Петерб. гос. ун-т, Межкаф. слов. каб. им. проф. Б. А. Ларина — Санкт-Петербург, 2006. — С. 60–67.
- Языковое мастерство А. П. Чехова* [Электронный ресурс]. — Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского университета, 1988. — Режим доступа: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000026/st007.shtml> (дата обращения 25.07.12).
- Якимова Л. П.* Подтекст и мотивная структура произведений Л. Леонова / Л. П. Якимова // Леонид Леонов и русская литература XX века: материалы юбил. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения Л. М. Леонова / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом); [отв. ред. В. П. Муромский, Т. М. Вахитова]. — Санкт-Петербург, 2000. — С. 22–34.
- Якобсон Р.* Введение в анализ речи / Р. Якобсон, Г. М. Фант, М. Халле // Новое в лингвистике. — Москва, 1962. — Вып. II. — С. 173–231.
- Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст.: перевод с английского, французского, немецкого, чешского, польского и болгарского языков / [сост. М. Я. Полякова]; под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. — Москва, 1975. — С. 193–255.

- Якобсон Р. О.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии / Р. Якобсон // Семиотика: сб. ст., переводы / сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова; [коммент. Ю. С. Степанова, Т. В. Булыгиной]. — Москва, 1983. — С. 462–482.
- Якобсон Р. О.* Избранные работы: пер. с англ., нем., фр. яз. / Р. Якобсон; предисл. В. В. Иванова, с. 5–29; сост. и общ. ред. В. А. Звегинцева. — Москва: Прогресс, 1985. — 455 с.
- Якобсон Р. О.* Работы по поэтике: [переводы] / Р. Якобсон; вступ. ст. В. В. Иванова; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. — Москва: Прогресс, 1987. — 460 с.
- Яковенко Е. Н.* Глагольная лексика как средство создания авторской языковой картины мира: функционально-семантический аспект: на материале языка романа Е. Замятина «Мы»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Яковенко Елена Николаевна. — Краснодар, 2008. — 19 с.
- Якубинский Л. П.* О звуках стихотворного языка / Л. П. Якубинский // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антология / Ин-т народов России и др.; под общ. ред. В. П. Нерознака. — Москва, 1997. — С. 137–148.
- Яцкевич Л. Г.* Структура поэтического текста: учеб. пос. / Л. Г. Яцкевич; М-во общ. и проф. образования Рос. Федерации. Волог. гос. пед. ун-т. — Вологда: Русь, 1999. — 238 с.
- Яцкевич Л. Г.* Поэтическое слово Николая Клюева / [Яцкевич Л. Г., Головкина С. Х., Виноградова С. Б.]. — Вологда: Русь, 2005. — 247 с.
- Яцкевич Л. Г.* Этнокультурное содержание имен собственных в поэзии Н. А. Клюева в свете исторической поэтики / Л. Г. Яцкевич // Словоупотребление и стиль писателя: межвуз. сб. / С.-Петерб. гос. ун-т, Межкаф. слов. каб. им. проф. Б. А. Ларина. — Санкт-Петербург, 2006. — С. 171–186.
- Яцук Н. Д.* Лексические новообразования в прозе и публицистике Ю. М. Полякова: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Яцук Наталья Дмитриевна. — Ижевск, 2011. — 187 с.



- Austin J. L.* How to do things with words. — Cambridge, 1962. — P. 47–50.
- Austin J. L.* Performative — constative // Philosophy and ordinary language / Ed. by Ch. E. Caton. — Urbana, 1963. — P. 22–54.
- Bently M., Yarog J.* An Accessory Study of Phonetic Symbolism // American Journal of Psychology. — 45. — 1933. — P. 76–86.
- Chomsky N.* Aspects of the theory of syntax. — Cambridge, Mass., 1965. — P. 183–216.
- Culler J.* Prolegomena to a theory of reading // The reader in the text: Essays on audience and interpretation. — Princeton (N.J.), 1980. — P. 46–66.
- Eco U.* Lector in Fabula. — Milano: Bompiani, 1979. — 239 p.
- Featherston S.* Magnitude Estimations and What They Can Do for Your Syntax. *Lingua*. — 2005. — 115(11). — P. 1525–1550.
- Frege G.* On sense and reference // Translations from the philosophical writings of Gottlob Frege. — Oxford, 1952. — 461 p.
- Gadamer H.-G.* Truth and method. — London, 1975. — 553 p.
- Gadamer H. G.* La responsabilità del pensare: Saggi ermeneutici / Hans-Georg Gadamer; [A cura], introd. e trad. di Riccardo Dottori; Pres. di Giovanni Reale. — Milano: V & P, Cop. 2002 — XXXIX. — 280 p.
- Harst J.v.d.* Verklaring en interpretatie in de literatuurwetenschap. — Amsterdam, 1989.
- Katz J., Postal P.* An integrated theory of linguistic descriptions. — Cambridge, Mass, 1964. — P. 113–118.
- Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. — Bern; München, 1971. — 460 S.
- Keenan E.L.* Quantifier structures in English // Foundations of language. — 1971. — V. 7. — № 2. — P. 255–284.
- Keller F.* Linear Optimality Theory as a Model of Gradience in Grammar. To appear in Gisbert Fanselow, Caroline Frery, Ralph Vogel, and Matthias Schlesewsky, eds., Gradience in Grammar: Generative Perspectives. — 2006. — Oxford: Oxford University Press. — P. 167–184.

- Kempen G., Harbusch K.* An artificial opposition between grammaticality and frequency: comment on Bornkessel, Schlesewsky & Friederici (2002). — *Cognition* 90. — 2003. — P. 205–210.
- Kempen G., Harbusch K.* The relationship between grammaticality ratings and corpus frequencies: A case study into word order variability in the midfield of German clauses // *Linguistic Evidence*. — Empirical, Theoretical and Computational Perspectives. — Berlin: Mouton De Gruyter, 2004. — P. 204–206.
- Lakoff G.* The role of deduction in grammar // *Studies in linguistic semantics*. — N.Y., 1971. — P. 66–69.
- Lyons J.* Introduction to theoretical linguistics, fasc. 4. — Cambridge, 1968. — 365 p.
- Lyons J.* Semantics. Vol. II. — Cambridge, 1978.
- Newman S.* Further Experiments in Phonetic Symbolism // *American Journal of Psychology*. — 45. — 1933. — P. 53–75.
- Olsen S. H.* The end of literary theory. — Cambr. etc., 1987.
- Paradis C.* Is the notion of competence relevant in cognitive linguistics? *Annual Review of Cognitive Linguistics*. — Volume 1. — № 1. — 2003. — P. 207–231.
- Sapir E.* A study in Phonetic Symbolism // *Journal of Experimental Psychology*. — 1929. — 12 (3). — P. 225–239.
- Sorace A., Keller F.* Gradience in Linguistic Data. *Lingua*. — 2005. — 115(11). — P. 1497–1524.
- Strawson P.F.* On referring // *Philosophy and ordinary language* / Ed. by Ch. E. Caton. — Urbana, 1963. — P. 439–453.
- Tutescu M.* Un concept de base de la semantique de actuelle: la presupposition // *Revue roumaine de linguistique*. — 1970. — T. XV. — № 6.
- Wierzbicka A.* Słowa klucze. Różne języki — różne kultury / Anna Wierzbicka; przekł. Izabela Duraj-Nowosielska/ — Warszawa: Wydaw. Uniw. warszawskiego, 2007. — 563 s.
- Безугла Л. П.* Роль пресупозиції висловлення у конструюванні дискурсивної імплікатури (на матеріалі німецькомовного

діалогічного дискурсу) // Науковий вісник Чернівецького ун-ту. — Германська філологія. — 2008. — Вип. 408/409. — С. 3–12.

Левицкий В. В. Чи існує універсальний звукосімволізм? // Мовознавство. — 1971. — № 1. — С. 25–37.

### Словари и энциклопедии

Александрова<sup>3</sup> З. Е. Словарь фразеологических синонимов русского языка: практический справочник: около 11 000 синонимических рядов / З. Е. Александрова. — 17-е изд., стер. — Москва: Дрофа: Рус. яз.: Медиа, 2010. — 564 с.

Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов: [ок. 7000 терминов] / О. С. Ахманова. — 4-е изд., стер. — Москва: Ком-Книга, 2007. — 569 с.

Баешко Л. С. Энциклопедия символов / Л. С. Баешко, А. Н. Гордиенко; под ред. О. В. Перзашкевича. — Москва: Эксмо, 2007. — 304 с.

Бельчиков Ю. А. Практическая стилистика современного русского языка. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2012. — 432 с.

Бирих А. К. Словарь фразеологических синонимов русского языка / А. К. Бирих, В. Н. Мокиенко, Л. И. Степанова; под ред. В. Н. Мокиенко. — Москва: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2009. — 448 с.

Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. — 2-е изд., перераб., доп. — Москва; Санкт-Петербург: Большая Рос. энцикл.; Норинт, 2004. — 1434 с.

Горбачевич К. С. Словарь эпитетов русского литературного языка / К. С. Горбачевич; Рос. акад. наук. Ин-т лингвист. исслед. — Санкт-Петербург: Норинт, 2002. — 224 с.

Ефремова Т. Ф. Толковый словарь словообразовательных единиц русского языка: ок. 1900 словообразов. единиц / Т. Ф. Ефремова. — 2-е изд., испр. — Москва: АСТ: Астрель, 2005. — 636 с.

Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка: в 3 т. [Электронный ресурс] / Т. Ф. Ефремова. — Москва: Астрель, 2006. — Режим доступа: <http://www.edudic.ru/efr/> (дата обращения 20.04.13).

Захаренко Е. Н. Новый словарь иностранных слов: 25000 слов и словосочетаний / Е. Н. Захаренко, Л. Н. Комарова, И. В. Нечаева. — Москва: Азбуковник, 2003. — 784 с.

Иванова Н. Н. Словарь языка поэзии (образный арсенал русской лирики конца VIII – начала XX в.): более 4500 образных слов и выражений. — Москва: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство «Русские словари»: ООО «Гранзиткнига», 2004. — 666 с.

Квятковский А. П. Поэтический словарь: около 670 терминов / А. П. Квятковский. — Москва: Сов. энциклопедия, 1966. — 375 с.

Кожевникова Н. А. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX – XX вв. Вып. 1. Птицы / Н. А. Кожевникова, З. Ю. Петрова; отв. ред. М. Л. Гаспаров, В. П. Григорьев. — Москва: Языки русской культуры, 2000. — 480 с.

Кожевникова Н. А. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX – XX вв. Вып. 2. Звери, насекомые, рыбы, змеи / Н. А. Кожевникова, З. Ю. Петрова; отв. ред. Л. Л. Шестакова. — Москва: Языки русской культуры, 2010. — 512 с.

Колбенева М. Г. Органы чувств, эмоции и прилагательные русского языка: лингво-психологический словарь / М. Г. Колбенева, Ю. И. Александров; Ин-т психологии РАН. — Москва: Языки славянских культур, 2010. — 368 с.

Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Тт. 5, 7 / гл. ред. А. А. Сурков. — Москва: Сов. энцикл., 1968–1972.

Культурология: энциклопедия: в 2 т. Т. 1 / Центр гуман. науч.-информ. исслед. ИНИОН РАН; гл. ред. С. Я. Левит. — Москва: РОССПЭН, 2007. — 1390 с.

- Лингвистический энциклопедический словарь* / гл. ред. В. Н. Ярцева. — 2-е изд., доп. — Москва: Большая Российская энциклопедия, 2002. — 709 с.
- Литературный энциклопедический словарь* / [подгот. Е. И. Бонч-Бруевич и др.]; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — Москва: Сов. энцикл., 1987. — 750 с.
- Львов М. Р.* Толковый словарь антонимов русского языка: около 2700 антонимов, общее понятие, объединяющее антонимическую пару, толкование значений, употребление / М. Р. Львов; Российская акад. наук. — Москва: АСТ-Пресс, 2012. — 509 с.
- Мокиенко В. М.* Большой словарь русских народных сравнений / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. — Москва: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2008. — 800 с.
- Москвин В. П.* Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь / В. П. Москвин. — Изд. 3-е, испр. и доп. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. — 940 с.
- Новый объяснительный словарь синонимов русского языка* / Ю. Д. Апресян, В. Ю. Апресян, О. Ю. Богуславская и др.; под общ. рук. Ю. Д. Апресяна; Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова — Москва: Школа «Языки славянской культуры», 2003. — 1488 с.
- Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов; под ред. Л. И. Скворцова. — 26-е изд., испр. и доп. — Москва: Оникс: Мир и Образование, 2010. — 736 с.
- Павлович Н. В.* Словарь поэтических образов: на материале русской художественной литературы VIII – XX веков: в 2 т / Н. В. Павлович. — Изд. 2-е, стереотип. — Москва: Эдиториал УРСС, 2007.
- Панова Г. И.* Морфология русского языка: энциклопедический словарь-справочник / Г. И. Панова. — Москва: КомКнига, 2010. — 448 с.
- Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. — Москва: Издательство Кулагиной; Intra-da, 2008. — 358 с.

- Розенталь Д. Э.* Словарь-справочник лингвистических терминов: пособие для учителя / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. — 3-е изд., испр. и доп. — Москва: Астрель; АСТ, 2001. — 624 с.
- Российский гуманитарный энциклопедический словарь*: в 3 т. Т. 2. 3 – П / гл. ред. А. И. Павлова; ред.: Б. Ю. Иванов, Г. В. Якушева, С. Р. Малкина. — Москва: ВЛАДОС; Санкт-Петербург: Филол. фак. СПбГУ, 2002. — 719 с.
- Русский ассоциативный словарь*: в 2 т. / Ю. Н. Караулов, Г. А. Черкасова, Н. В. Уфимцева, Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов. — Москва: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2002.
- Словарь поэтических терминов* / авт.-сост. А. П. Квятковский; под ред. С. М. Бонди. — Изд. 2-е. — Москва: ЛИБРОКОМ, 2009. — 238 с.
- Словарь русского языка*: в 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. — Изд. 3-е, стереотип. — Москва: Русский язык, 1985–1988.
- Словарь символов* [Электронный ресурс] / Мир словарей. — Режим доступа: [http://mirslovari.com/sim\\_a](http://mirslovari.com/sim_a). (дата обращения 11.08.09).
- Степанов<sup>3</sup> Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. — Изд. 3-е, испр., доп. — Москва: Акад. проект, 2004. — 991 с.
- Стилистический энциклопедический словарь русского языка* / под ред. М. Н. Кожинной. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва: Флинта: Наука. 2006. — 696 с.
- Суперанская А. В.* Словарь русских личных имен / А. В. Суперанская. — Москва: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1998. — 528 с.
- Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4-х т. Т. 3 / Макс Фасмер; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. — Москва: Прогресс, 1987. — 830 с.
- Чеховская энциклопедия* [Электронный ресурс]. — Москва: ИДДК, 2009. — 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

- Шляхова С. С.* Дребезги языка. Словарь русских фоносемантических аномалий. / С. С. Шляхова; Перм. гос. пед. ун-т. — Пермь, 2004. — 226 с.
- Энциклопедический словарь юного литературоведа* / сост. В. И. Новиков, Е. А. Шкловский. — 2-е изд., доп. и перераб. — Москва: Педагогика-пресс. 1998. — 424 с.
- Энциклопедия «Кругосвет»* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/> (дата обращения 13.07.09).
- Энциклопедия литературных героев* / сост. и науч. ред. С. В. Стахорский. — Москва: Аграф, 1997. — 495 с.
- Энциклопедия эпистемологии и философии науки* / сост. и общ. ред. И. Т. Касавин. — Москва: «Канон +» РООИ «Реабилитация», 2009. — 1248 с.

#### Источники

- Белый А.* Проблемы творчества: статьи, воспоминания, публикации: сб. / Андрей Белый. — Москва: Советский писатель, 1988. — 832 с.
- Белый А.* Глоссолалия: поэма о звуке / Андрей Белый. — Москва: Evidentis, 2002. — 142 с.
- Блок А. А.* О назначении поэта: речь, произнесенная в Доме литераторов на Торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти Пушкина / А. А. Блок // Собрание сочинений: в 6 т. / [редкол. М. Дудин; худож. Н. Нефедов; сост. В. Орлов; прим. Б. Австрина]. — Ленинград, 1982. — Т. 4. — С. 413–420. — (Очерки, статьи, речи, 1905 – 1921).
- Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. Т. 4–5 / Н. В. Гоголь; [сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева]. — Москва-Киев: Издательство Московской Патриархии, 2009.
- Лермонтов М. Ю.* Тамбовская казначейша / М. Ю. Лермонтов // Полн. собр. соч.: в 2 т. / сост., подг. текста и примеч. Э. Э. Найдина. — Ленинград, 1989 — Т. 2. — С. 411–432.
- Метерлинк М.* Трагизм повседневной жизни / М. Метерлинк // Полн. собр. соч.: в 4 т. / в пер. Н. Минского и Л. Вилькиной; под ред. Н. Минского. — Петроград, 1915. — Т. 2.

- Набоков В. В.* Другие берега: роман / В. Набоков. — Москва: АСТ, 2006. — 284 с.
- Пушкин А. С.* Евгений Онегин // Сочинения: в 3-х т. — Москва, 1986. — Т. 2. — С. 186–353. — (Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения).
- Станиславский К. С.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1-2 / К. С. Станиславский. — Москва: Искусство, 1988–1989.
- Херсонский Х. Н.* Беседы о Вахтангове / Х. Н. Херсонский. — Москва-Ленинград: ВТО, 1940. — 224 с.
- Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Письма: в 12 т. — Москва: Наука, 1974–1983.
- Чуковский К. И.* О Чехове: человек и мастер / Корней Чуковский. — Москва: Русский путь, 2008. — 205 с.

**Лелис Елена Ивановна**

**ПОДТЕКСТ  
КАК ЛИНГВОЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ  
В ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА**

*Технический редактор А. В. Бакиев  
Компьютерная верстка О. А. Печина  
Корректор Н. Н. Рогозина*

---

Подписано в печать 00.01.2010. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Гарнитура «Times New Roman». Печать офсетная. Тираж 300 экз.  
Усл. печ. л. 7,7. Уч.-изд. л. 5,73. Заказ № ??.

Издательство «Удмуртский университет»  
426034, г. Ижевск, ул. Университетская, 1.  
Тел./факс: +7 (3412) 50-02-95    E-mail: editorial@udsu.ru