

На правах рукописи

Лелис Елена Ивановна

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

10.02.01 – русский язык

А в т о р е ф е р а т
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Саратов – 2013

Работа выполнена на кафедре русского языка, теоретической и прикладной лингвистики ФБГОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»

Научный консультант – Донецких Людмила Ивановна, доктор филологических наук, профессор

Официальные оппоненты:

Бакалова Зинаида Николаевна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского языка, культуры речи и методики их преподавания Поволжской государственной социально-гуманитарной академии

Подюков Иван Алексеевич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой общего языкознания Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета

Тарасова Ирина Анатольевна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры начального языкового и литературного образования Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского

Ведущая организация – Воронежский государственный педагогический университет

Защита состоится 27 декабря 2013 г. в 14.00 час. на заседании диссертационного совета Д 212.243.02 на базе Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (410012, г.Саратов, ул. Астраханская, 83) в XI корпусе.

С диссертацией можно ознакомиться в Зональной научной библиотеке Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского.

Автореферат разослан « » _____ 20__ г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

Ю.Н. Борисов

Актуальность исследования. Смысловая структура текста входит в число активно дискутируемых проблем современной лингвистики. Самой емкой смысловой структурой обладает художественный текст. Он представляет собой эстетическую целостность, которую формируют многочисленные иерархически связанные компоненты.

Явление подтекста до конца не осмыслено, хотя и является 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, Е.В. Ермакова, 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, и 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, не осмыслена его идиостилевая значимость.

Лингвоэстетика создала надежную теоретическую и методологическую базу для исследования подтекста (Е.В. Аленькина, 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.).

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. Люлько, А.Б. Муратов, З.С. Паперный, Э.А. Полоцкая, М.Л. Семанова, Н.М. Фортунатов, В.П. Ходус, Л.М. Цилевич, А.П. Чудаков, Т.К. Шах-Азизова и др. Однако феномен чеховского подтекста не стал предметом специального монографического исследования, и все наблюдения над ним свидетельствуют о недостаточной глубине его научного осмысления.

Цель исследования заключается в анализе подтекста как лингвоэстетической категории в прозе А.П. Чехова.

Указанная цель определила конкретные **задачи исследования:**

1. Выделить подтекст из системы смежных явлений на основе его категориальных признаков и дать ему лингвоэстетическое обоснование.

2. Показать, что языковые средства всех уровней и их комбинации, обладая потенциальными эстетическими возможностями, входят в смысловую структуру прозаических произведений А.П. Чехова в качестве стимулов формирования подтекста.
3. Методом лингвоэстетического толкования повестей и рассказов А.П. Чехова на поверхностном и глубинном уровнях представить системное описание извлекаемых подтекстовых смыслов в их статике и динамике.
4. Рассмотреть функционирование подтекста в проекции на образную, сюжетно-композиционную, хромотопическую, жанровую структуры повестей и рассказов А.П. Чехова.
5. Доказать, что чеховский подтекст является идиостилевой категорией и выполняет эстетическую функцию.

Научная новизна диссертации состоит в следующем: уточнено понятие подтекста; предложена его многоступенчатая типология; впервые при изучении подтекста применен лингвоэстетический метод, суть которого состоит в движении от языкового уровня к надязыковому; чеховский подтекст рассмотрен через призму эстетической функции языка, которая открывает новый ракурс осмысления художественной картины мира писателя и его философии, позволяя утверждать, что подтекст – идиостилевая категория.

Теоретическая значимость работы заключается в доказательстве следующих положений:

1. Материальной основой подтекста в художественном тексте являются его языковые и надязыковые компоненты и способы их взаимодействия.
2. Комбинирование языковых и надязыковых средств формирования подтекста усложняет смысловую структуру художественного текста как целостного эстетического объекта.
3. Способы формирования смысловой структуры текста носят идиостилевый характер.
4. Подтекст – многокомпонентное, вариативное, многофункциональное явление, проявляющее себя как смыслообразующий и композиционно-архитектонический феномен, обладающий мощным суггестивным воздействием.
5. Виды подтекста, средства и способы их формирования, характер включения в смысловую структуру текста в прозе А.П. Чехова опосредованы языковой личностью писателя, его художественным мышлением, особенностями эстетического восприятия человека и мира.

Практическая значимость исследования состоит в возможности применения апробированной в нем методики извлечения подтекста при лингвоэстетическом (и шире – филологическом) толковании любого художественного текста. Положения, развитые в диссертации, и опыты

толкования отдельных рассказов и повестей А.П. Чехова могут быть использованы в преподавании курса современного русского языка, стилистики и культуры речи, риторики, теории литературы и поэтики русской литературы, а также спецкурсов по лингвоэстетике, теории и практике подтекста, филологическому толкованию художественного текста, проблемам идиостиля А.П. Чехова и других писателей.

Методология исследования связана с рассмотрением способов экспликации подтекста в идиостиле писателя.

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 художественного произведения для создания новых смыслов и увеличения смысловой емкости текста; Б.А. Ларина, доказавшего, 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, – функциями, изучение которых предполагает обращение одновременно к двум видам действительности – реальной и художественной. Языковые знаки и их комбинации как основа подтекста представляют собой границу этих видов действительности в их одновременной нераздельности и неслиянности. Поэтому языковой знак, обрастая эстетическими значимостями, всегда обозначает гораздо больше, чем называет. Задача исследователя и состоит в том, чтобы приблизиться к пониманию того, что именно этот знак обозначает.

Особенности исследуемой проблемы и привлекаемого к анализу теоретического материала определили необходимость обращения к работам большого ряда ученых, в том числе по проблемам текста, его границ и смежных с ним явлений (И.В. Арнольд, Н.Д. Арутюнова, М.М. Бахтин, А.В. Бондарко, Н.С. Валгина, А. Вежибицкая, В.Г. Гак, И.Р. Гальперин, В.З. Демьянков, М.Я. Дымарский, А.В. Звегинцев, Г.А. Золотова, Н.А. Купина); восприятия и интерпретации художественного текста (М.М. Бахтин, М.М. Гиршман, Р. Барт, Е.В. Ермакова, В.М. Жирмунский, В.А. Кухаренко, Ю.М. Лотман, Е.В. Падучева, О.Г. Ревзина, М.Ю. Сидорова, В.И. Тюпа, А.В. Флоря, В.П. Ходус, Б.М. Эйхенбаум); понятия *подтекст* (Е.В. Вахтангов, К.С. Станиславский, С.М. Эйзенштейн), подтекст в литературоведении (М.Л. Гаспаров, Т.И. Сильман, К.Ф. Тарановский, О. Ронен, В.Е. Хализев, Е.А. Яблоков), подтекст в лингвистике (И.В. Арнольд, М.Б. Борисова, И.Р. Гальперин, Л.А. Голякова, К.А. Долинин, Л.В. Зубова, Л.Г. Кайда, М.Н. Кожица, В.А.

Кухаренко, В.Я. Мыркин); лингвостилистики и лингвоэстетики (М.Б. Борисова, Б.А. Ларин, В.В. Виноградов, Л.И. Донецких, О.В. Загоровская, Л.В. Зубова, И.А. Ионова, Л.С. Ковтун, А.В. Кузнецова, В.А. Кухаренко, С.Ю. Лаврова, Г.А. Лилич, А.А. Потебня, Д.Н. Поцепня, А.А. Реформатский, И.А. Тарасова, Л.Н. Чурилина, Л.В. Щерба, Ю.С. Язикова, Р.О. Якобсон, Л.Г. Яцкевич).

В диссертации использован комплекс **методов**, в том числе метод лингвоэстетического толкования текста на поверхностном и глубинном уровнях, описательный, сравнительный, а также методы контекстуального, текстового и интертекстуального анализа.

Осмысление художественного текста читателем – это процесс динамический, векторно направленный от первичного, интуитивно-бессознательного, эмоционального восприятия к глубокому, разностороннему анализу, от языкового уровня к образной системе и от нее – к идеомысли, воплощенной на текстовом и подтекстовом уровнях. Она вмещает в себя и сам текст, и интенции автора, и понимание текста 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.

Объектом изучения в диссертации является художественный текст, который обладает всеми признаками вербального текста, но отличается тем, что актуализирует эстетические потенции языка и включает в систему смыслопорождающих средств те компоненты своей структуры (языковые и надязыковые) и те взаимосвязи между ними, которые делают текст эстетическим феноменом.

Предметом исследования избран подтекст в художественном произведении, который представляет собой его скрытые смыслы, обусловленные авторской картиной мира, содержательно-композиционными, жанрово-стилевыми, коммуникативно-прагматическими и другими особенностями, находящими выражение в содержательно-смысловой целостности текста, его структурно-композиционной структуре и суггестивном воздействии на читателя.

Материалом исследования послужили повести и рассказы А.П. Чехова преимущественно конца 1880-х – 1900-х годов – периода творческой зрелости художника слова. Подробно анализируются «Степь», «Студент», «Дама с собачкой», «Архиерей», «Гусев», «На святках». Для наблюдения за динамикой идиостиля писателя привлекается около 70 прозаических произведений, в том числе «Анна на шее», «Ариадна», «Бабуье царство», «В овраге», «В родном углу», «В ссылке», «Дом с мезонином», «Дуэль», «Ионыч», «Моя жизнь», «Мужики», «Невеста», «Огни», «Попрыгунья», «Палата № 6», «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 получили столь заметного признания (например, рассказы «На святках», «В Москве», «В усадьбе», «Супруга» и др.), сделано сознательно, поскольку помогает показать подтекст как идиостилевую категорию и дает возможность по-новому осмыслить неоднократно описанный текстовый и подтекстовый материал 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 его мастерства, кристаллизации идиостиля («Беглец», «В цирюльне», «Верочка», «Егерь», «Жена», «За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь», «Именины», «Мороз», «Мстителю», «Неосторожность», «Перекасти-поле», «Полинька», «Радость», «Рано!», «Свирель», «Святой ночью», «Спать хочется», «Толстый и тонкий», «Тоска» и др.). В процессе работы с подтекстом важным оказалось обращение и к письмам А.П. Чехова.

Положения, выносимые на защиту:

1. Художественная конструкция – это целостный эстетический объект, в рамках которого языковой материал проявляет свои смыслопорождающие потенции.
2. Подтекст – это часть смысловой структуры текста, реализующая скрытые авторские возможности, которые формируются всей совокупностью языковых и надязыковых средств текста и актуализируются благодаря импликации, фоновым знаниям и всему личностному потенциалу воспринимающего текст.
3. Подтекст – имманентное свойство художественного текста. В процессе его формирования участвуют разные виды скрытых смыслов – пресуппозиция и импликация. В отличие от них подтекст носит выводной характер, динамичен, вариативен, индивидуален, с трудом структурируется и не всегда поддается адекватной вербализации.
4. А.П. Чехов стал первым писателем, осознавшим, что читатель не только реконструирует авторский замысел, но и конструирует его. Существование глубинного, подтекстового пласта смысловой структуры чеховских повестей и рассказов, недоступного непосредственному наблюдению, требующего от читателя интеллектуальных и эмоциональных усилий, явилось новой формой художественного общения.
5. Соотношение в чеховских произведениях непосредственно и опосредованно вербализованных смыслов определяется особенностями языковой личности писателя, характером его художественного мышления, мировоззрением и эстетическим кредо. «Вполне рассчитывая на читателя», он расставлял смысловые акценты, мастерски оперируя неисчерпаемыми эстетическими

возможностями слова и продумывая архитектонику своих произведений.

6. Проникновение в подтекст помогает глубже понять чеховскую философию. Писатель, чьи произведения долгое время связывали преимущественно с нравственной проблематикой, через призму подтекста предстает как мыслитель. В своих «бессюжетных» повестях и рассказах он раскрывает глубокое знание жизни и человека, ставит философские вопросы человеческого бытия и вдумчивому читателю дает возможность прийти к экзистенциальным выводам о невозможности примирения с ложью, злом, посредственностью и обыденщиной в себе и вокруг себя.

Апробация и внедрение результатов исследования. Результаты исследования прошли апробацию на международных, всероссийских, региональных, межвузовских конференциях: «Проблемы изучения художественного текста» (г. Екатеринбург, 2006), «Русский язык и русская речь в XXI веке: проблемы и перспективы» (г. Ижевск, 2006, 2008, 2009, 2010), «Концептуальные проблемы литературы: художественная когнитивность» (Ростов-на-Дону, 2008), «Духовная традиция в русской литературе» (Ижевск, 2008), «Язык. Культура. Коммуникация» (г. Ижевск, 2009), «Слово. Словарь. Словесность» (г. Санкт-Петербург, 2009), «Язык и литература в научном диалоге», посвященной юбилею сотрудничества с Гранадским университетом (г. Ижевск, 2009), «Славянские чтения» (Молдова, г. Кишинев, 2002, 2006, 2008, 2010, 2012), «Современные проблемы лингвистики и методики преподавания русского языка в школе и вузе» (г. Воронеж, 2010), «Чеховские чтения» (г. Таганрог, 2010), IV Международном конгрессе исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность» (г. Москва, 2010), Республиканской конференции учителей русского языка и литературы «Школа – вуз – школа: Актуальные проблемы гуманитарного образования» (2005, 2006, 2007, 2008), «Жормановские чтения» (г. Ижевск, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013).

Основные положения диссертации нашли отражение более чем в 50 публикациях, 13 из них – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ. Издана монография «Подтекст как лингвостетическая категория в прозе А.П. Чехова», 2 учебно-методических пособия – «Теория подтекста» (2011) и «Практика подтекста» (2012). Результаты исследования внедрены в учебную практику – в курс современного русского языка, спецкурс «Поэтика А.П. Чехова» (2008/2009 учебный год) и курс по выбору «Теория и практика подтекста» (с 2009/2010 учебного года). По проблематике диссертации читаются лекции в рамках методических семинаров для учителей русского языка и литературы г. Ижевска (2009/2010, 2011/2012, 2012/2013 уч. гг.) и курсов повышения квалификации учителей-словесников Удмуртской Республики (с 2011/2012 учебного года).

Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и списка литературы, включающего более 660 наименований.

Основное содержание работы

Во введении обосновывается актуальность исследуемой проблемы, научная новизна и практическая значимость, определяются цель и вытекающие из нее задачи, характеризуются методология и методы, материал, объект и предмет исследования, формулируются положения, выносимые на защиту, описываются апробация и внедрение результатов исследования.

Глава 1 «Феноменология подтекста» посвящена сравнительному анализу подтекста и смежных явлений, описанию современных подходов к изучению этого феномена и спорных вопросов его теории, средств и способов формирования.

Традиционная точка зрения на подтекст, получившая широкое распространение после структуралистских работ Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского, заключается в том, что подтекст извлекается читателем на основании восприятия текста как эстетического целого, поскольку художественный текст представляет собой целостное и замкнутое явление (И.В. Арнольд, И.Р. Гальперин, Г.В. Колшанский, Н.А. Купина, В.А. Кухаренко, В.В. Одинцов и др.).

Такое понимание художественного текста восходит к теории Ф. Шлейермахера, который ввел понятие герменевтического круга, замыкающего в диалектическое единство часть и целое и предполагающего толкование целого через его части, а толкование частей – через их отношение к целому. При таком подходе смысл текста тождествен авторской интенции, а извлечение подтекста представляется как процесс читательского «вживания», «вчувствования» в духовный мир автора.

Исследования, выполненные в рамках такого подхода, 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 дают ответа на вопрос, 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 широко распространен в научной среде и опирается на теорию герменевтики Р. Ингардена. По его мнению, определяющую роль в истолковании текста играет личность читателя, его тезаурус, обусловленный целого ряда причинами: историческими, социальными, национальными, культурными, профессиональными,

духовными, психологическими, возрастными и многими другими. В современной лингвистике такой подход реализуют представители интерпретационизма, провозгласившего в качестве основного тезиса мысль, что «значения вычисляются интерпретатором, а не содержатся в языковой форме» (J. Culler, S. Olsen, J. Harst, U. Eco, В.П. Белянин, Н.С. Болотнова, Л.А. Голякова, В.З. Демьянков, А.Л. Никифоров, Л.Ю. Чунева и др.).

Слабая сторона интерпретационизма заключается в том, что его сторонники видят в тексте структуру, открытую для любых истолкований, в том числе далеких от авторского замысла. Это 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 *лингвистической компетенцией* Н. Хомского) прочно вошел в терминологический аппарат современной филологии.

Наиболее перспективной, на наш взгляд, является третья концепция, восходящая к философскому учению М. Хайдеггера и герменевтическим трудам Х.-Г. Гадамера 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 лишь в совокупности абсолютно всех его связей – как осознаваемых, так и неосознаваемых. Любое упущение, невнимание, ограничение связей ведет к ограничению смысла. Понимание объекта конкретным человеком всегда лишь часть общего смысла этого объекта. Но и сам человек может образовывать новые связи с объектом, привнося свое видение (Х.-Г. Гадамер, М.М. Бахтин, Т.В. Бердникова, М.Б. Борисова, Е.В. Ермакова, О. Розеншток-Хюсси, И.А. Солодилова и др.).

Выйдя из-под пера автора, художественный текст, теперь уже независимо от своего создателя, открывается для новых связей, и сведение смысла исключительно к авторскому замыслу обедняет и упрощает его. Читатель не только воссоздает авторский замысел, но и создает смысл заново.

Смысловое пространство художественного текста представляет собой двухуровневую структуру, состоящую из поверхностного содержания и комплекса глубинных, имплицитных, скрытых смыслов. Содержание и смысл различаются рядом параметров, среди которых основными являются: вербализованность / невербализованность; принадлежность тексту или сознанию автора и читателя; однозначностью / неоднозначностью понимания; предсказуемостью / непредсказуемостью; степенью необходимости привлечения для своего понимания надязыковых компонентов текста и внетекстовых реалий и т. д.

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.

Пресуппозиция входит в семантику высказывания как «фонд общих знаний» собеседников, как их некий «предварительный договор». Это знания, которые известны участникам общения и делают речь осмысленной и адекватно понимаемой (Н.Д. Арутюнова, И.Р. Гальперин, К.А. Долинин, Е.В. Ермакова, В.А. Звегинцев, Г.В. Колшанский, Б.П. Кулакова, А.М. Ломов, Р.И. Павилёнис, Г.В. Чернов и др.).

Различаем экстралингвистическую и лингвистическую пресуппозиции. К первой, иначе называемой *фоновыми знаниями*, относим весь фонд знаний человека, его опыт, концептуальную систему, лежащие в основе диалога, в том числе и посредством художественного текста, и открывающие путь к имплицитному содержанию. Под *лингвистической пресуппозицией* (или *лингвистической компетенцией*) понимаем знание правил реализации языковых единиц разного уровня, порядка их организации в речи и функциональных особенностей.

Пресуппозиция (в особенности фоновые знания) делает возможной реализацию одной из важнейших функций художественного текста – конденсации культурной памяти (Ю.М. Лотман). Текст предстает как часть культуры, явление, в смысловом пространстве которого оживает традиция, осуществляется связь между разными поколениями, между прошлым и настоящим.

Существенно отличаются друг от друга подтекст и *импликация* (С.С. Ануфриева, Л.Р. Безугла, К.А. Долинин, Е.В. Ермакова, М.В. Никитин, Ф.Б. Ситдикова, И.А. Солодилова и др.). Импликация содержит 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. Импликация нерематична, по преимуществу одинаково понимается воспринимающими текст, как правило, невариативна. Подтекст рематичен, содержит новую информацию, поэтому многозначен и вариативен. Основная функция импликации – коммуникативно-прагматическая, подтекста – эстетическая.

Из сказанного следует, что подтекст – наиболее «глубинный» вид скрытых смыслов. Пресуппозиция и импликация участвуют в процессе его формирования.

Понятие *подтекст*, появившееся в театральной практике (К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, Е.В. Вахтангов) и сначала

осознанное в театральной критике (В.С. Станиславский), сегодня входит в число широко распространенных в гуманитарной науке. Этому способствовало осознание во второй половине XX века текста не только как совокупности языковых единиц, но и как самостоятельной единицы языка и речи (См. работы И.Р. Гальперина, А. Греймаса, Т. Ван Дейка, В. Дресслера, Г.А. Золотовой, Е. Косериу, Т.Н. Николаевой, Г.Я. Солганика, К.А. Филиппова и др.).

Перспективным представляется рассмотрение подтекста как явления, находящегося в точке пересечения горизонтальной (лингвистической) и вертикальной (надлингвистической) осей текста. Оно ставит 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 находится в поле зрения филологов – литературоведов и лингвистов.

Литературоведческая наука пока не выработала единого взгляда на понятие подтекста и часто понимает его расширительно, включая все, что непосредственно не эксплицировано в тексте: фоновый контекст или факты биографии автора (О.В. Барский), культурно-историческую или историко-литературную ситуацию, нашедшую отражение в тексте (С.Ю. Николаева), некоторые черты художественного метода автора (А.Б. Муратов), аллюзии и реминисценции (А.М. Камчатнов), форму выражения авторского личностного сознания (Б.О. Корман) и т. д. В этой ситуации представляется затруднительным выделение приоритетных литературоведческих концепций подтекста, так как последний часто понимается как синкретичное, недифференцированное явление и приобретает содержательную расплывчатость, которая на практике может оказаться замененной другими понятиями: художественной деталью (И.С. Жемчужный), психологизмом (А.Б. Есин, А.Б. Муратов), разновидностью сюжета (Б.О. Корман), интертекстуальными связями (О. Ронен, К.Ф. Тарановский, В.В. Шадурский) и т. д.

Лингвистические концепции, в отличие от литературоведческих, не столь разнообразны, но само явление подтекста проанализировано намного детальнее. Сложилось три основных подхода к подтексту – семантический, формальный и коммуникативно-прагматический, которые отличаются акцентуализацией одной из сторон этого многогранного явления. Основанием для классификации лингвистических подходов к подтексту можно принять семиотическую теорию Ч. Морриса, который различал три основных аспекта знака: его семантику, синтактику и прагматику. Эти три аспекта исчерпывают все области отношений, которыми характеризуется любой знак.

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. Кожиной, И.А.

Солодиловой, И.В. Фоменко, В.С. Чулковой и др. Такой подход репрезентирован в наиболее авторитетных справочных изданиях, включая лингвистические справочники и энциклопедические словари.

При всех частных различиях авторских концепций сторонники семантического подхода считают подтекст частью смысловой структуры текста. Он имплицитен, обладает производным характером, реализует глубинный пласт информации, но имеет выходы на поверхностный – содержательный уровень текста, может быть «прочитан» только «сквозь текст, с этой целью определенным образом организованный» (И.Л. Финкельштейн).

Концепции, раскрывающие подтекст как *часть формальной структуры текста*, восходят к теории Т.И. Сильман, основное положение которой сводится к тому, что подтекст имеет «двухвершинную структуру». Первая вершина 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 создает определенную психологическую атмосферу, приводящую к приращению 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 широкой поддержки. Но идея соотнесения отстоящих друг от друга отрезков текста с целью выявления их смысловой нагруженности и смысловых приращений в композиционной плоскости текста получила признание. К ней не раз обращались исследователи, подчеркивая эстетическую значимость художественной формы (А.А. Брудный, И.Р. Гальперин, В.А. Звезгинцев, Б.С. Кандинский, А.Б. Кошляк, А.И. Новиков, Б.А. Успенский и др.)

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 подтексте исследователь видит сознательно избираемую автором манеру художественного представления явлений, но оставляет за читателем глубину проникновения в подтекст и осознание всех его проявлений. Развивая эту мысль, Н.С. Болотнова, Л.А. Голякова, 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. Подтекст неизменен в том смысле, что в нем задана система знаков. Но при этом 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.

Придерживаясь семантического подхода, 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. Исследование такого сложного явления, как подтекст, предполагает его анализ с точки зрения содержания, системности форм репрезентации и прагматико-коммуникативных возможностей.

Считаем, что подтекст представляет собой имманентное свойство текста, средства его формирования могут быть разными – языковыми и надязыковыми, и обусловлены лингвистическими и экстралингвистическими, 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 его создания, тезаурус автора и адресата, их мотивированность обращения к тексту, культурно-исторические и пространственно-временные координаты, в рамках которых существует текст, и т.д.

Художественный текст в силу своей природы обладает наиболее сложным и функционально нагруженным подтекстом (В.П. Белянин, И.Р. Гальперин, Л.А. Голякова, Л.Г. Кайда, В.А. Кухаренко, Т.И. Сильман др.). К смысловой многозначности художественного текста ведет воплощенная в нем образная репрезентация действительности.

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

В диссертации предложена типология подтекста, основанная на его осмыслении как сложного, многослойного и многовекторного явления. 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, их содержание и способы формирования существенно влияют внешние факторы широкого культурного контекста.

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*.

Эти виды подтекста представляют собой подвижную и гибкую систему. Все они с большей или меньшей степенью очевидности соприсутствуют в тексте и обусловлены не столько внешними, сколько внутренними факторами.

Выделяем разные виды *индивидуально-авторского подтекста*, на которых лежит печать языковой личности автора, 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 носит условный характер, подвижна, неустойчива.

Все средства формирования подтекста делим на языковые и надязыковые. Языковые средства первичны, над ними надстраиваются остальные.

Стимулами формирования подтекста могут быть языковые средства всех уровней – от фонетического до синтаксического, поэтому составление списка подобных средств представляется бессмысленным: в него войдет все языковое богатство. Особую роль в процессе текстового смыслопорождения играют графические, орфографические и стилистические средства.

Языковые средства включаются в процесс формирования подтекста не изолированно, а комплексно. Их чередование, наложение, сгущение и разряжение в пространстве текста многократно усиливают эффект смыслопорождения. Умноженный на эстетические потенции надязыковых средств, гармонизируясь с ними, языковой смыслопорождающий заряд доходит до границ сюжета и основной темы, идеи, композиции, жанра текста, формируя внутритекстовые подтексты

разного характера. Он направляет свою энергию и в межтекстовое пространство, стимулируя интертекстуальные подтекстовые векторы.

Способы формирования подтекста – приемы, методы превращения языковых средств в смыслопорождающие компоненты текста – многообразны и зависят от ряда объективных и субъективных причин. Объективными считаем тип культуры, в рамках которой создается текст, историческую эпоху, жанрово-стилевую принадлежность текста и др. В процессе смыслопорождения принимают непосредственное участие сюжет, композиция, тематика, жанр, речевая структура произведения. Среди субъективных наиболее значимы языковая личность автора, особенности его творческого мышления, мотивация к степени экспликации смыслов и др.

Подтекст – идиостилевая категория, объединяющая и гармонизирующая сила, которая устанавливает глубинные связи между отдельными текстами автора, репрезентируя его художественный мир как единое целое. Типологические черты подтекста являются одним из средств формирования внутреннего единства художественного мира писателя, установления единого интертекстуального пространства культуры.

Глава 2 «Лексическое пространство текста и подтекста А.П. Чехова» содержит анализ лексической структуры художественного текста как поля формирования подтекстовых смыслов и описание лексического уровня текста и подтекста в повестях и рассказах А.П. Чехова. Специальные параграфы посвящены слову как экспликтору мысли и чувства в рассказе «Дама с собачкой» и полифоническому пространству рассказа «Архиерей» как эстетической сфере реализации его 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 носят ярко выраженный идиостилевой характер.

Тонкие наблюдения над природой художественного слова, положившие начало изучению его смыслопорождающих свойств, принадлежат С.И. Бернштейну, О.М. Брик, В.В. Виноградову, Г.О. Винокуру, В.М. Жирмунскому, Б.А. Ларину А.А. Потебне, Н.С. Трубецкому, Ю.Н.Тынянову, В.Б. Шкловскому, Л.В. Щербе, Б.М. Эйхенбауму, Р.О. Якобсону и их ученикам.

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.

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

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-соклучи.

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

Слова-соклучи – компоненты лексической структуры художественного текста, локально фокусирующие его эмоционально-оценочное содержание преимущественно иррационального характера. Слова-соклучи репрезентированы в лингвистическом контексте употребления слов-ключей, функционально направлены на обогащение их смыслового содержания эмоционально-оценочными компонентами значения. Это слова, служащие эмоционально-смысловой опорой для словообразов и идеослов.

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 и текстового, лингвистического и экстралингвистического характера.

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

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

эмоционально-смысловыми единицами текста. Эстетической значимостью обладают все компоненты лексической структуры текста: ключевые слова, словообразы и идеослова.

Расстановка ключевых слов, словообразов и идеослов в синтагматической композиционной плоскости текста векторно направляет мысль читателя, аккумулируя смысловую и эмоционально-оценочную энергию подтекстового плана, которая реализуется в масштабе текста и интертекста.

В парадигматическом (полифоническом) пространстве художественного текста эстетически значимые слова оформляют речевую структуру произведения, включены в систему языковых средств литературной коммуникации, основными формами которой традиционно считаются: персонаж – персонаж и автор – читатель. Первая из них представляет собой изображенный (виртуальный) диалог, вторая – реальную коммуникацию, хотя ответное понимание носит замедленный характер и нередко хронологически отдалено.

Лексическая структура текста оформляет обе 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, в котором взаимодействуют *автор* и *читатель*.

Анализ рассказов «Попрыгунья», «Соседи», «Черный монах», «Учитель словесности», «В усадьбе», «Рассказ старшего садовника», «Супруга», «В овраге», «Архиерей», «Невеста» и других убедил нас в том, что смысловая глубина прозы 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.

В качестве ключей у А.П. Чехова выступает широкая палитра языковых единиц: *широкая, таинственная, живая степь* («Степь»), *спать* («Спать хочется»), *Гусев* и *тело* («Гусев»), *необыкновенный, редкий, великий человек* («Попрыгунья»), *говорить* и *действовать* («Соседи», «В усадьбе»), *страх* («Страх»), *комфорт* («Черный монах»), *убытки* и *польза* («Скрипка Ротшильда»), *настоящий разгром* («Супруга»), *явная* и *тайная жизнь* («Дама с собачкой»), *архиерей* и *простой, обыкновенный человек* («Архиерей») и т. д.

Слова-сочлочи, 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.

Смысловое взаимодействие словообразов и идеослов создает в чеховских текстах мощный подтекстовый пласт, способно накапливать эстетическую энергию за счет подтекстовых смыслов и фигурировать в *локальном, текстовом* и интертекстуальном пространстве в качестве устойчивого стимула к определенным эмоционально-смысловым ассоциациям.

Словообразы, в роли которых часто выступают традиционные для русской культуры ключевые слова и поэтические образы, в идиостиле А.П. Чехова предстают как важнейшие экспликанты его языковой картины мира. В качестве словообразов реализуют себя: *степь, песня, ветер, птица, костер* («Степь»); *дом и дорога* («В родном углу»); *дорога, деревня, трактир, Петербург, лестница, ночь, рассвет* («На святках»); *лакей, забор, театр, серый, пыль, змея, цветок, птица в клетке* («Дама с собачкой»); *толпа, темнота, туман, мгла, сон, дом, детство, юность, прошлое, настоящее, мать, отец, дом, семья, свет, окно, сад, небо, солнце, птица, поле, весна* («Архиерей») и т. д. Они обладают большой ассоциативной энергией, фокусируют вокруг себя поле эмоционально-смысловой напряженности не только в текстовом и подтекстовом, но и интертекстуальном пространстве.

В качестве концептуальных идеокомпонентов в повестях и рассказах А.П. Чехова чаще выступают языковые единицы, обозначающие этические, психологические, культурологические, философские понятия, экзистенциально важные для осмысления предназначения человека, его мировоззренческих ценностей, потребностей, исканий. Они выступают в качестве стимулов формирования широкой палитры подтекстовых смыслов экзистенциального характера: *скука* («Скучная история»), *любовь и презрение* («Палата № 6»), *правда и красота* («Студент»), *мирок и другой мир, счастье и радость жизни, пошлость* («Учитель словесности»), *правда и ложь* («В усадьбе»), *вера в человека* («Рассказ старшего садовника»), *счастье и правда* («В родном углу»), *обиденщина и чувство собственного достоинства* («Дама с собачкой»), *зло и правда* («В овраге»), *одиночество и воля* («Архиерей») и т. д.

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

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

В лексической структуре рассказа 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 аккумулярованию подтекстовых смыслов по мере развертывания текста.

Идеокомпонент *чувство собственного достоинства* репрезентирован в одном из самых эмотивно насыщенных фрагментов текста, идеослово *обыденщина* обусловлено смысловой структурой всего художественного целого, «растворено» в текстовом и подтекстовом пространстве, получая лишь опосредованную вербализацию.

Ключевые слова появляются лишь в посткульминационном пространстве произведения, 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 общезыковое значение индивидуально-авторские, обусловленные его мировосприятием и эстетическими принципами.

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 неперменным 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.

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 *скучно* (соклуч 1 главы), потом вызывает невнятное ощущение неудовлетворенности и неестественности всего происходящего (2 глава), чувство неприятия, отчуждения, отвращения, страха и тоски по зря прожитой жизни (3 глава) и, наконец, отчаяния, перетекающего в робкую надежду (4 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 обиденицы* 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*.

Рациональные и иррациональные смыслы врастают друг в друга, в пространстве *текста* легко преодолевая *локальные* границы, и устанавливают многовекторные эмоционально-смысловые связи с лексическими структурами других чеховских произведений. Это позволяет рассматривать извлечение подтекста как динамический процесс, а цепочку *ключевое слово – словообраз – идеослово – эстетически значимое слово* как вектор для экспликации разных видов подтекста и языкового образа мира *автора*, который всегда присутствует в тексте и эксплицитно, и подтекстово.

Одной из вершин А.П. Чехова-прозаика является рассказ «**Архиерей**». В нем воплотились многие идиостилевые черты писателя: сюжетно-композиционная стройность, содержательно-эмоциональная емкость, выверенная система образов и тонкая огранка речевой структуры текста, которая не только является полем экспликации подтекста, но и включена в сам процесс его формирования.

В рассказе преобладает несобственно-прямая речь, включающая «точку зрения» автора и ментально близкого ему героя – преосвященного Петра. Через сознание героя пропущены значимые для автора вопросы: смысл жизни и смерти, человеческая разобщенность, трагедия одиночества, несовершенство общества и красота сущего, не замечаемая людьми.

С одной стороны, человек тонкой душевной организации, Петр говорит и мыслит иначе, чем другие персонажи. С другой, «точки зрения» автора и ментально близкого ему героя то сближаются, то отдаляются, но все время оказываются в отношениях взаимного проецирования.

Смысловой глубине рассказа способствует теснота ряда словообразов, репрезентированных в несобственно-прямой речи

преосвященного Петра: *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, существующие независимо от воли носителей языка, но получающие индивидуально-авторское осмысление в эстетической системе каждого художника слова. Поэтому они требуют от читателя культуры восприятия, основанной на читательской и лингвистической компетенциях.

Эти словообразы выстраивают 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.

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* (архиерей) – *ваше преосвященство* (доктор) – *Павлуша* – *голубчик* – *родной* – *мой сыночек* (мать) – *простой, обыкновенный человек* (Петр и автор).

Крайние точки этой цепочки – *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.

А.П. Чехов замечает 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 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 психологическая ситуация обусловлена мировоззренческим кризисом героя.

Психологический сюжет от давящего чувства *одиночества* к внутренней свободе и *воле* векторно проходит от заглавия к финалу, опираясь на разные способы номинации персонажа как вехи, смысловые фокусы, уводящие в подтекст. Поэтому по ходу развертывания текста поверхностный и глубинный пласты смысла оказываются плотно прошитыми. На протяжении всего рассказа ощущается взаимные проекции текста и подтекста как взаимопроникающих пространств *рациональных* и *иррациональных*, *локальных* и *текстовых* смыслов. Так достигается эффект колоссальной смысловой емкости, когда каждый текстовый элемент и их сочетание оказываются включенными в единый словообразующий поток.

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 и восприятию как мобильной и открытой в смысловую бесконечность системы.

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

В главе 3 «Фоноритмическое пространство текста и подтекста А.П. Чехова» рассмотрено фоноритмическое поле экспликации подтекста в прозе писателя. Особое внимание уделено фонике повести «Степь» и ритмике рассказа «Студент».

К особой роли звука в речи в разное время обращались Ж. Вандриес, В. Вундт, В. Гумбольдт, Ю.М. Лотман, Ф. де Соссюр, К.Ф.

Тарановский, П.А. Флоренский, Р.О. Якобсон и др. В последние десятилетия в нашей стране проблемой фонетического значения занимались С.В. Воронин, А.П. Журавлёв, Г.Н. Иванова-Лукьянова, В.В. Левицкий, Л.Н. Санжаров, А.С. Штерн и их ученики. В лингвистический терминологический аппарат все активнее входят понятие фоносфера (С.С. Шляхова).

Различия в природе фонетического значения носят черты и объективного, и субъективного. Это сказывается и на особенностях формируемого фонографическими средствами подтекста, который сочетает в себе универсальное и индивидуальное. Фонетическое значение языковых единиц в рамках художественного текста носит содержательно емкий и ассоциативно богатый характер. С другой стороны, фонетическое значение отражает языковую личность и автора, и читателя, опосредованно 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.

Эстетически значимая звуковая символика понимается нами широко – как проявление смыслопорождающего потенциала звукобуквенного и ритмомелодического уровней художественного текста. На звукобуквенном уровне в проекции на подтекст прежде всего интересны звукоподражание и звуковые повторы, на ритмомелодическом – ритм и мелодика, с которыми коррелируют графико-орфографическое и пунктуационное оформление письменного текста.

Звуковые рисунки сменяют друг друга, накладываются один на другой, формируя сложную оркестровку отдельных фрагментов текста, 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 семантизирующихся ассоциаций эмоционального и содержательного характера организуют фоническую композицию, реализуют динамическую изменчивость и зыбкую устойчивость эстетически значимых ощущений, состояний, эмоций, отражающих процессуальность и диалектику восприятия мира.

Сильным эмоциональным или содержательным аккордом может быть фонека начала и финала текста, кульминации, основных сюжетных составляющих. Эмоции, вызванные звуковой тканью текста, представляют собой первую ступень его эмоционально-смыслового восприятия, вызывая у читателя сложную, неоднозначную психологическую реакцию. Один из способов создания подтекста – сквозные фонообразы, 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.

Ритм прозы – самостоятельное и самоценное явление, принципиально отличающееся от стихотворного ритма. Стремление передать в ритме текста мысль и чувство приводит к определенным ритмико-композиционным решениям. Средняя длина предложения варьируется в зависимости от того, в какой части текста находится и какую композиционную задачу опосредованно решает. Более короткие фразы (соответственно, с более частотным ритмом) наблюдаются, как правило, 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. Высокий уровень ритмичности придает тексту разные эмоционально-смысловые оттенки – от лирического до торжественно-ликующего. Низкий уровень ритмичности, особо ярко проявляющий себя в контрасте с четко ритмизированными отрезками текста, может интерпретироваться как знак, эксплицирующий негативную эмоциональную напряженность, внутренний разлад героя, рассказчика или автора, как свидетельство дисгармонии изображаемой реальности. Ритмический рисунок целого текста, отдельных фраз и синтагм способствует экспликации разных видов подтекста через уровень бессознательного.

Сложный фоноритмический рисунок текста в разной степени задействован в формировании разных видов подтекста – *иррационального* и *рационального*, *локального* и *текстового*, *авторского* и *читательского*.

Проза А.П. Чехова с точки зрения звуко-символических способов создания подтекстовых смыслов представляет собой особый интерес. А.П. Чехов был предшественником Серебряного века, для которого звуковая символика стала преобладающей формой художественного откровения. Именно А.П. Чехов дал поэтам и писателям начала XX столетия образцы одновременной ясности и глубины художественного выражения.

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. 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 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. 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.

«Толстый и тонкий», «Егерь», «Ведьма», «Счастье», «Перекатип-поле», «Свирель», «Спать хочется», «Попрыгунья», «Супруга», «Июныч», «Дама с собачкой», «Архиерей», «Невеста» – рассказы, фонографические средства которых наиболее ярко проявляют способность к смыслопорождению и становятся материальной основой формирования фонообразов. Последние апеллируют к *иррациональному* восприятию текста и подтекста, поэтому допускают широкий круг интерпретаций, вплоть до противоположных. Благодаря фонографическим средствам, читатель может 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 путь к адекватному истолкованию *философских, эстетических, мифопоэтических* и других подтекстовых смыслов.

В качестве эстетически воздействующих инструментов, упорядочивающих и систематизирующих смысловое пространство текста и подтекста, в чеховской прозе выступают ритмообразы. Каждое из произведений писателя обладает неповторимым ритмомелодическим рисунком, спроецированным в его образную, сюжетно-композиционную, пространственно-временную и жанровую структуры. Особую эстетическую нагрузку несут ритмообразы в рассказах «Горе», «Госка», «Студент», «Святой ночью», «Человек в футляре», «Скрипка Ротшильда» и др.

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.

Границы между создаваемыми фоникой видами подтекста 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.

Первым опытом активного использования А.П. Чеховым подтекстовых эстетических возможностей фоники стала «**Степь**». Позже ее назовут эпиграфом к позднему творчеству писателя.

Тема «русской жизни», надежда и отчаяние («суровой и прекрасной Родины») раскрываются Чеховым через экспликацию разных видов подтекста при доминировании *иррационального* 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».

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 ключей.

Ключевые слова повести *широкая, таинственная, живая* (о степи) обнажают сюжетно-мотивную и архитектурную значимость словообраза *степь* – символа Родины, поддерживаются фонообразами, проецируясь в мысль о величии, мощи, красоте, непознанности и глубоком философском смысле существования природного мира. «Музыка степи» звучит на всем протяжении повести благодаря звукобуквенной репрезентации. Вот как, например, изображается звук, издаваемый крыльями птиц:

«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 затянули в траве свою скрипучую, монотонную музыку».

Фоно-смысловые образы возникают благодаря сложному рисунку звуковых повторов – комбинациям, совмещающим чередование глухих и сонорных, взрывных, щелевых и аффрикат, имитирующих многоголосие степных обитателей. Монотонность звуков, издаваемых насекомыми, передана доминирующим ассонансом лабиализованных *у* и *о*, которые анафорически воспроизводят идеозначимое слово *музыка*.

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 комплексу библейских символов, фольклорной традиции, памятникам древнерусской литературы.

Описание воздуха, застывшего от зноя и тишины, символизирующего покорность оцепеневшей в молчании природы, и заунывной песни, плывущей над тишиной знойного полдня, сменяется динамическим образом ветра – предвестника будущей грозы. Многократный, по преимуществу анафорический повтор глухого [п] (редко – парного ему [б]), поддерживаемый медиальным, создает ощущение хлопающей от внезапных порывов ветра одежды и рогожи, которой накрыты тюки на возах, трепещущей травы. Акустика ветра ассоциативно-подтекстово приобретает черты образа, восходящего к архетипической необузданно-своенравной стихии.

Через фонику 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. Лирическая нота окрашивает по-детски наивные впечатления Егорушки, напряженно-философская – высокую мудрость рассуждений повествователя.

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.

Гармония разнородных ритмомелодических компонентов ярко проявила себя в рассказе «Студент». В музыкальном звучании небольшого по объему произведения уравниваются языковые средства, определяющие его эмоционально-смысловую и структурно-композиционную эстетическую целостность, которые ведут к восприятию глубины его подтекстовых смыслов.

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 равновеликие. Они обуславливают эмоционально-смысловую многозначность текста и подтекста: 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 во внутреннем состоянии героя происходит постепенный переход – от безнадежности к надежде. «Голос» автора уравновешенно-спокоен, лирически-мудр и подтекстово придает всей тональности рассказа тонкий оттенок щемящей грусти.

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 сегодня как одна из идиостилевых черт писателя, которая входит в систему языковых средств, придающих музыкальность его слугу.

В психологическом состоянии Ивана Великопольского преобладает смятение. Он испытывает чувство растерянности, зыбкости всего сущего и бессмысленности усилий по пути обретения внутренней гармонии. Короткие синтагмы экспозиции и завязки рассказа, несгармонизированность в них числа ударных и безударных слогов, хаотическое смешение мужских и женских концовок, структуры со смещенным гармоническим центром – все говорит о нарастающей тревоге в душе Ивана Великопольского.

Неустойчив, робко-сбивчив развертывающийся ритмомелодический рисунок монолога Ивана Великопольского в предкульминационном фрагменте рассказа и его кульминации. Его создают 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 поддерживаемые многоточием, и т. д.

Иной ритмический рисунок оформляет финал рассказа. 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.

Ритмомелодика участвует в формировании разных видов подтекста. Всем 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.

Сказанное позволяет говорить об опосредованном влиянии ритмомелодических средств в реализации авторских идеопроекций в пространство *художественно-эстетических, аксиологических, нравственно-этических, религиозно-мифологических, психологических* и других идей.

Таким образом, фонографический уровень художественного текста – полноправный компонент его смысловой структуры. Он не обладает собственной семантикой, но потенциально связан со смыслом.

Нельзя перевести *иррациональное* содержание, передаваемое фонографическими средствами, на рациональный язык без эмоционально-смысловых потерь. Любая вербализация носит предположительный характер и обедняет его.

Музыкальность чеховской фразы, оказывающая сильнейшее суггестивное воздействие на читателя, во многом объясняется активным использованием фонографических средств. Эти средства в первую очередь спроецированы в ракурс формирования *иррационального* и *локального* видов подтекста. Через их посредство открывается путь и к другим подтекстовым смыслам.

Глава 4 «Грамматическое пространство текста и подтекста А.П. Чехова» раскрывает грамматическое единство художественного текста как средство реализации его смыслового потенциала и описывает грамматический уровень текста и подтекста в прозе А.П. Чехова. Специальные параграфы посвящены анализу роли грамматических средств в формировании подтекста рассказа «Гусев» и проецированию грамматики через подтекстовый уровень в жанровое своеобразие рассказа «На святках».

Основы изучения поэтических функций грамматики были заложены еще в классических трудах Ф.И. Буслаева, Г.О. Винокура, А.М. Пешковского, А.А. Потебни. Особое место в научном осмыслении эстетических возможностей грамматики занимает учение В.В. Виноградова, Л.В. Щербы, Р.О. Якобсона.

Многочратно и разносторонне исследовались возможности словообразовательных средств в идиостиле художников слова. Этой проблеме посвящены работы И.Б. Голуб, Л.В. Зубовой, Е.А. Земской, В.Н. Телия, И.С. Улуханова и многих других. Особое внимание уделяется феномену словотворчества, отражающему процесс художественного осмысления писателем языковых ресурсов и их включения в смыслопорождающий механизм текста и подтекста.

Уникальность смыслообразующих возможностей морфологических средств убедительно доказывается в работах А.В. Бондарко, Я.И. Гина, Л.И. Донецких, Л.В. Зубовой, И.А. Ионовой, В.П. Ковалева, Н.А. Николиной, Б.Ю. Нормана, Е.Н. Ремчуковой, Г.А. Хайрутдиновой и др. Большинство из этих исследований так или иначе связано с проблемами «поэзии грамматики» – эстетическим зарядом морфологических ресурсов, проявляющемся в художественном тексте на эксплицитном и имплицитном уровнях.

Все большую актуальность приобретает проблема смыслообразующего потенциала синтаксических средств. Это связано с возрастающим интересом к самому процессу динамического развертывания художественного текста, его пространственно-временной организации, языковой личности каждого из участников художественной коммуникации, взаимоотношениям автора и читателя (Г.Н. Акимова, З.Н. Бакалова, М.Л. Гаспаров, М.Я. Дымарский, И.И. Ковтунова, Е.А. Иванчикова, С.Г. Ильенко, О.И. Москальская, К.Я. Сигал, Г.Я. Солганик и др.). Многообразны эстетические потенции синтаксических средств и их комбинаций – от синтаксемы до сложного синтаксического целого. Они

создают синтаксическую композицию текста, служащую грамматическим каркасом для реализации разных типов повествования (Н.А. Кожевникова), репрезентируют устойчивый синтаксический почерк писателя (В.В. Виноградов).

Наиболее перспективным в анализе средств формирования смысловой структуры текста признается сегодня комплексный подход к его грамматике, предметом которого становится грамматическое единство текста (Г.А. Золотова, Ю.Н. Караулов, И.И. Ковтунова, Н.А. Кожевникова, Е.В. Красильникова, Н.А. Николина, Б.Ю. Норман, Н.К. Онипенко, Е.В. Падучева, О.Г. Ревзина, Е.Н. Ремчукова, Ю.С. Сидорова, Л.Г. Яцкевич и др.).

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 лингвистической и читательской культурой, языкового чутья, широкого кругозора.

Смыслообразующий потенциал грамматических средств в поэтике А.П. Чехова изучен пока недостаточно, хотя и словообразовательные, и морфологические, и синтаксические уровни его прозаических произведений для филолога представляют большой интерес.

Из всех словообразовательных средств А.П. Чехов чаще всего обращается к эстетическим потенциям морфемного повтора, синонимии, антонимии и омонимии аффиксов, использованию однокоренных слов, суффиксальной экспрессии. Частотна также семантическая деривация. Все эти средства включены в систему языковой и надязыковой экспликации *локального* и *текстового*, *рационального* и *иррационального* видов подтекста. Примером могут служить расстановка словообразовательных акцентов в рассказах и повестях «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., в которых словообразовательные средства тонко вплетены в образно-психологическое, сюжетно-композиционное, идейно-тематическое, полифоническое пространства текста.

Богат эстетический потенциал морфологических и синтаксических средств чеховской прозы, реализующийся через грамматическую метафору, грамматические ряды, грамматические контрасты, актуализацию грамматического и лексико-грамматического значения языковой единицы и т. д. С помощью грамматических средств в прозе А.П. Чехова подтекстово представлен процесс осмысления писателем

человека и его взаимоотношений с действительностью, воплощенной во времени и пространстве.

Уже в рассказах досахалинского периода кристаллизуется языковое мастерство А.П. Чехова в обрисовке момента как особого художественного фокуса, через призму которого в единичном можно увидеть целое. Во многих из этих рассказов существенно усложнятся морфологические и синтаксические способы обозначения художественного времени. Этот прием в своих поздних рассказах писатель 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», «Архирее», «Невесте», 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 усложнят не только сюжетно-композиционное, но и хронологическое пространство чеховских произведений, создав стереоскопическое поле экспликации подтекстовых смыслов.

Через многочисленные подтекстовые ассоциативно-вербальные и композиционные средства реализуются идеозначимые смыслы, основанные на философском осмыслении пространства и времени в жизни человека: 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 реальность («Тоска», «После театра», «Скрипка Ротшильда» и др.) и т. д.

Функциональные особенности этих компонентов обусловлены грамматическими способами их языковой репрезентации, нацеленными на текстовый и подтекстовый характер формирования идеосмыслов. Среди них наиболее значимы абстрактные существительные, обозначающие чувства героев и вербализирующие *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.

Предложения, оформляющие воспоминания, содержат многочисленные открытые ряды однородных подлежащих или дополнений с повторяющимися союзами или с бессоюзной связью. Эти ряды представляют собой хаотическое смешение одушевленных и неодушевленных, нарицательных и собственных существительных (в том числе прецедентных имен), в формах единственного и множественного числа, грамматическими средствами эксплицирующих смятение героев, вызванное абсурдностью и путаницей жизни («На пути», «Володя», «Беглец», «Жена», «Рассказ неизвестного человека», «Черный монах», «Бабье царство», «Моя жизнь» и др.).

Смыслорождающими свойствами обладают синтаксическая компрессия; частотность односоставных и неполных предложений; троекратные повторы однородных синтаксических единиц – как отдельных членов предложения, так и целых фраз; вынесение синтаксисом с пространственным («В Москве», «В ссылке», «В усадьбе», «В родном углу», «На подводе», «У знакомых», «В овраге») или временным значением («После театра», «На святках») в заглавие; использование сложных синтаксических целых в значимых сюжетно-композиционных фрагментах текста как контекстуальных фокусов эмоционально-смыслового содержания («Скрипка Ротшильда», «Студент», «Учитель словесности», «Супруга», «В родном углу», «Ионыч», «Дама с собачкой» и др.), сочетание разных форм и типов речи, эстетическая нагруженность несобственно-прямой речи и т. д. Все эти средства формируют единую грамматическую композицию текста, обладающую большим смыслорождающим потенциалом.

Чеховский герой ведет диалог с самим собой, 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 поздних 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. Масштабы их восприятия обусловлены глубиной и широтой его картины мира, поэтому могут ограничиваться непосредственно воспринимаемым или стремиться к бесконечности.

Экспликации вяло текущей, бессобытийной жизни героя служат видо-временные характеристики глагола («Спать хочется», «Скучная история», «Гусев», «Страх», «Скрипка Ротшильда», «Учитель словесности», «В усадьбе», «Три года», «Печенег» и др.); повтор 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.); номинативные предложения («В ссылке», «Палата № 6», «Учитель словесности», «В родном углу», «Печенег» и др.); длинные ряды однородных членов, соединенных чаще бессоюзной, чем сочинительной связью, что лишает ряд гармонического лада, существенно увеличивая его консонантный состав («Ариадна», «Анна на шее», «Ионыч», «Крыжовник», «Случай из практики», «В овраге» и др.). Все эти грамматические средства репрезентируют идею о жизни-ритуале, внутренне опустошающей человека.

Любое грамматическое явление, становясь компонентом художественного целого, приобретает потенциальную способность к экспликации разных видов подтекста.

Грамматика рассказа «Гусев» стала адекватной художественной формой для философских обобщений А.П. Чехова.

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, дирижируемые чередованием динамического имперфектива и процессуального аористива. Координаты первого пространственно-временного плана 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 сюжетом – преимущественным описанием нескольких его предсмертных дней.

Второй пространственно-временной план – это план авторского философского осмысления произошедшего, беспредельно раздвигающий границы художественной действительности, апеллирующий к идеосмыслам общечеловеческого масштаба, вне времени и пространства. Оппозиция *верха и низа* здесь представлена противопоставлением *неба и моря*, восходящим к мифопоэтическим образам.

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 – ключевых слова *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.

На протяжении всех пяти глав рассказа несовершенный вид и настоящее время глаголов сохраняются в качестве доминирующих грамматических форм предикатов. Их преобладание 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.

Полудремотное состояние героев только изредка нарушается внешними резкими звуками, которые эксплицированы 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».

Возникновению чувства временного «провала» служат и лексико-грамматические средства, которые своей семантикой ориентированы на обозначение повторяемости событий, действий и состояний героев, имплицитно-подтекстово представляя их как хождение по кругу. К таким средствам относятся временные наречия, подхватываемые использованием контекстуальных синонимов, которые имеют разную лексико-грамматическую природу.

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*».

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.

Отрешенность героев от действительности 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 имеют значения, занимающие промежуточное положение на оси акциональность – неакциональность.

При формировании подтекстовых смыслов обнаруживают свой эстетический потенциал средства грамматической стилистики: грамматический контраст, синтаксический параллелизм, анафоры, эпифоры, риторические вопросы. В результате образуется единая языковая система, которая моделирует художественную действительность в ее базовых параметрах – пространстве и времени.

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 бессмертности 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 к своему герою. Это не только не исключает, но и предполагает диалог с *читателем* о трагичности судьбы персонажей – названных или не названных по имени, каждый из которых – человек. Поэтому мы присоединяемся к тем исследователям (Ю.В. Доманский, Н.В. Капустин и др.), которые понимают «Гусева» не как рассказ о социальной неустроенности жизни, а как глубокое *социально-философское* произведение с *экзистенциальной семантикой*.

Завершая опыты лингвостетического толкования рассказов А.П. Чехова обращением к рассказу «**На святках**», мы преследовали цель показать, как все языковые средства (лексические, фоноритмические, грамматические, 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.

В ткань текста вплетены языковые и надязыковые жанрообразующие средства, формируя сложное и органичное полижанровое пространство произведения. Ближний жанровый контекст образуют черты притчи, анекдота и рождественского рассказа. Дальний – юмористической сценки, сказа, причитания и молитвы.

Приближаясь к *притче*, чеховский рассказ через символический план тяготеет к глубинной «премудрости», характеризуется сниженной топикой. Она контрастирует с серьезностью содержания, реализует одновременно 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 в особенностях видо-временных параметров глаголов имперфективно-повторяющегося и имперфективно-процессуального действия, которые воспроизводят состояние Василисы и позволяют читателю, вслед за повествователем, дистанцироваться от происходящего и одновременно осмыслять его. Информативный регистр речи способствует притчевому характеру повествования, поддерживаемому мелодикой и ритмом: звуковыми и лексическими повторами, использованием слов одинаковой ритмической структуры, однородностью сказуемых. Притчевый характер повествованию придают сочетание абстрактных и конкретных существительных, обнаруживающих способность к символизации своего лексического значения, простота и лаконичность фразы, идущая от неразвернутости синтаксических конструкций и от преобладания глагола над именем:

«И дошла ли старуха корову на рассвете, топила ли печку, дремала ли ночью – и все думала об одном: как-то там Ефимья, жива ли».

Органичны внутренние жанровые связи рассказа с *анекдотом*. Его сюжетно-композиционным центром становится курьезный случай: просители платят за письмо, которое не диктовали. Аура анекдота проявляется в языковой игре, подчеркивании специфических особенностей речи каждого из персонажей, использовании этикетных клишированных формул, вопросно-ответной структуре текста, преобладании форм настоящего времени глагола, стилистическом разном, ошибках – грамматических, речевых, орфографических, логических, особом интонационном рисунке, часто утрированном, и т. д. Ассоциативно-подтекстово объясняется сама причина возникновения *анекдотичной* ситуации: *слепые старики не разглядели* нечистой силы.

В рассказе обнаруживаются характерные для жанра *рождественского рассказа* мотивы смерти, одиночества, надежды. Принципиально важен праздничный хронотоп, в котором временной фактор преобладает над пространственным, определяет и организует его благодаря видо-временным параметрам глаголов, преобладанию глагольных предикатов над именными и т. д.

Языковая стихия рассказа вмещает характерное для *юмористической сценки* авторское авторитарное слово. Оно дает прямую оценку ситуации и героям через стилистическую окраску слова, морфемную семантику, выразительные возможности имен и глаголов, «говорящие» фамилии персонажей.

В речевой структуре рассказа особо выделяются речевые партии героев – Василисы и Ефимьи. Несобственно-прямая 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. Элементы жанра сказа просматриваются в ритмизации речи Василисы и Ефимьи, основанной на одинаковом ритмическом рисунке соседних синтагм («*Надо бы попросить, надо бы написать...*»: - ~ ~ ~ ~ - // - ~ ~ ~ ~ -), в лексическом повторе, синтаксическом параллелизме, активности однородных членов и восклицательных предложений: «*А сколько за это время было в деревне всяких происшествий, сколько свадеб, смертей! Какие были длинные зимы! Какие длинные ночи!*»

В слове Ефимьи просматривается жанр *причитания* – древнего фольклорного жанра, атрибута похоронного обряда, сочетающего 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.

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. Наиболее яркие особенности языка молитвы, репрезентированные в речи Ефимьи, – активное использование абстрактных существительных, большое количество личных и притяжательных местоимений, выполняющих функцию интимизации речи, императивные формы глаголов, однопадежность.

В тексте чеховского рассказа мы наблюдаем разную степень экспликации и эстетической нагруженности названных жанров. Поэтому их участие в формировании смысловой глубины текста неравноценно.

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 разьединенности и теплой душевной близости.

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 формировании подтекста принимают участие различные грамматические категории, аккумулирующие сам процесс рождения мысли-чувства. Это разные виды предикатов, способы обозначения

субъектов и объектов действия, качественные, количественные и иные атрибуты, модальная оценка пропозиции в ее отношении к действительности. Такие грамматические средства нацелены на акцентуализацию по преимуществу *рационального* и *локального* видов подтекста.

Грамматические элементы, способные отразить особое эмоциональное состояние субъекта речи и используемые с целью влияния на внутреннее состояние *читателя* (императивные формы, междометия, эмотивные средства речи и др.), являются стимулами формирования *иррационального* подтекста.

Все грамматические средства текста так или иначе связаны между собой, поскольку служат одной цели – реализации категории событийности, которая воплощается в сюжетном действии, композиционно-архитектоническом строении, речевой структуре, его пространственно-временных характеристиках. Так с помощью грамматических средств формируется *текстовый* подтекст.

В **Заключении** обобщены результаты исследования и подведены его основные итоги, которые в автореферате отражены в положениях, выносимых на защиту, и выводах по главам.

Значимость выполненной работы определяется перспективами дальнейших исследований, которые она намечает – текст как культурный код; универсальность подтекста как текстовой категории; влияние жанрово-стилевого, историко-литературного, национально-культурного и других параметров текста на характер его подтекста; подтекст как идиостилевая категория; языковая личность автора и читателя; параметры адекватности интерпретации любого, в том числе художественного текста; текст как компонент единого интертекстуального пространства и т. д.

**Основные положения диссертации
отражены в следующих публикациях автора:**

Монография:

1. Лелис, Е. И. Подтекст как эстетическая категория в прозе А.П. Чехова / Е. И. Лелис. – Ижевск : Удмуртский университет, 2013. – 424 с.

Учебно-методические пособия:

1. Лелис, Е. И. Теория подтекста : учебно-методическое пособие / Е. И. Лелис. – Ижевск : Удмуртский университет, 2011. – 58 с.
2. Лелис, Е. И. Практика подтекста : учебно-методическое пособие / Е. И. Лелис. – Ижевск : Удмуртский университет, 2012. – 79 с.

Публикации в научных журналах и изданиях, которые включены в перечень российских рецензируемых научных журналов и изданий для опубликования основных результатов диссертаций:

1. Лелис, Е. И. Слово и подтекст в рассказе А.П. Чехова «Архиерей» / Е. И. Лелис // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия «Филология. Искусствоведение». – 2009. – № 6 (2). – С. 283–288.
2. Лелис, Е. И. Разные виды подтекста в рассказе А.П. Чехова «Студент» / Е. И. Лелис // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Серия «Общественные и гуманитарные науки». – 2010. – № 7 (112). – С. 115–119.
3. Лелис, Е. И. Слово как идейно-эстетическая константа подтекста / Е. И. Лелис // Вестник Удмуртского университета. История и филология. – 2010. – Вып. 4. – С. 137–140.
4. 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.
5. Лелис, Е. И. Подтекст и смежные явления / Е. И. Лелис // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». – 2011. – Вып. 4. – С. 143–151.
6. Лелис, Е. И. Ритмомелодический рисунок художественного текста как способ экспликации подтекстовых смыслов (рассказ А.П. Чехова «Студент») / Л. И. Донецких, Е. И. Лелис // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». – 2011. – Вып. 4. – С. 152–165.
7. Лелис, Е. И. Рассказ А.П. Чехова «На святках» : поэтика жанра и поэтика подтекста / Е. И. Лелис // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Серия «Общественные и гуманитарные науки». – 2011. – № 7 (120). – Т. I. – С. 86–91.
8. Лелис, Е. И. Роль фоники в экспликации подтекстовых смыслов (на материале повести А.П. Чехова «Степь») / Е. И. Лелис // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Серия «Общественные и гуманитарные науки». – 2012. – № 1 (122). – С. 56–60.
9. Лелис, Е. И. Узкий и широкий подходы к пониманию подтекста / Е. И. Лелис // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». – 2012. – Вып. 2. – С. 70–74.
10. Лелис, Е. И. Грамматическое единство художественного текста как средство реализации его смысловой структуры / Е. И. Лелис // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». – 2012. – Вып. 4. – С. 130–135.
11. Лелис, Е. И. Роль лексической структуры художественного текста в экспликации подтекстовых смыслов (на материале рассказа А.П.

Чехова «Дама с собачкой» / Е. И. Лелис // Известия высших учебных заведений. Серия «Гуманитарные науки». – Т. 3. – № 1. – 2012. – С. 59–64.

12. Лелис, Е. И. Полифоническое пространство рассказа А.П. Чехова «Архиерей» как эстетическая сфера экспликации его подтекстовых смыслов / Е. И. Лелис // Известия Самарского научного центра РАН. – 2012. – Т. 14. – № 2. – С. 449–454.
13. Лелис, Е. И. Фоноритмическая организация художественного текста как поле формирования подтекста / Е. И. Лелис // Вестник Удмуртского университета. Серия 5: «История и филология». – 2013. – Вып. 2. – С. 93–100.

Публикации в других научных изданиях:

1. Лелис, Е. И. Смысловая сфера ключевых слов на композиционном срезе (на материале повести А.П. Чехова «Степь») / Е. И. Лелис // Всесоюзная студенческая науч. конф. по гуманитарным наукам : тезисы докладов. – М., 1988. – С. 46–47.
2. Лелис, Е. И. Ключевые слова в рассказе А.П.Чехова «Дама с собачкой» / Л. И. Донецких, Е. И. Лелис // Болгарская русистика. – София, 1989. – №2. – С. 17–24.
3. Лелис, Е. И. Архитектоническая функция цветописи в рассказах А.П. Чехова 90-х годов / Е. И. Лелис // Научно-методич. конф. преподавателей за 1991/1992 учебный год : тезисы докладов (Кишинев, 11–18 января 1993). – Т. 2. – Кишинев : Госуниверситет Молдовы, 1992. – С. 142.
4. Лелис, Е. И. Идиолейтмотив *серого* в поздних рассказах А.П. Чехова / Е. И. Лелис // Вопросы грамматики, стилистики и методики русского языка : сб. ст. – Кишинев : Госуниверситет Молдовы, 1993. – С. 14–23.
5. Лелис, Е. И. О *тайном* и *явном* в «Даме с собачкой» (ключевые слова в рассказе А.П. Чехова) / Е. И. Лелис // Словесник Молдовы. – Кишинев, 1993. – №5–6. – С. 17–18.
6. Лелис, Е. И. Чтобы расшевелить душу / Е. И. Лелис // Педагогический журнал. – Кишинев, 1997. – №4–6. – С. 39–41.
7. Лелис, Е. И. Дискуссия на тему: «С кем, по-вашему, А.П. Чехов связывал будущее России - с Трофимовым или Лопахиным?» / Е. И. Лелис, Е. Н. Завадская // Педагогический журнал. – Кишинев, 1997. – №4–6. – С. 42–48.
8. Лелис, Е. И. Художественное слово как средство образного мышления / Е. И. Лелис // Педагогический журнал. – Кишинев, 1997. – №4–6. – С. 44–48.

9. Лелис, Е. И. Динамика композиции и смысловая структура текста (роль ключевых слов) / Е. И. Лелис // XXVI итоговая студенческая науч. конф. : сб. тезисов. – Ижевск, 1998. – С. 112.
10. Лелис, Е. И. Ключевые слова и смысловая структура текста (к методике изучения рассказа А.П. Чехова «Ионыч») / Е. И. Лелис // Мат-лы Республ. науч.-практ. конф. – Кишинев, МолдГУ, 1998. – С. 62–66.
11. Лелис, Е. И. О причинах множественности интерпретаций художественного текста / Е. И. Лелис // Изучение и преподавание русского языка и литературы : проблемы и перспективы : мат-лы Республ. науч.-практ. конф. – Кишинев, МолдГУ, 1998. – С. 33–34.
12. Лелис, Е. И. Философия счастья (композиционно-смысловой анализ рассказа А.П. Чехова «В родном углу») / Е. И. Лелис // Вопросы литературоведения и методики преподавания литературы. – Тирасполь, 2000. – С. 77–82.
13. Лелис, Е. И. Синергетические свойства ключевых слов художественного текста в организации языковой гармонии (к проблеме воспитания у студентов-филологов эстетического отношения к языку) / Е. И. Лелис // Бодуэновские чтения: Бодуэн де Куртэнэ и современная лингвистика : междунар. науч. конф : труды и мат-лы : в 2 т. / под общ. ред. К.Р. Галиуллина и др. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2001. – Т. 2. – С. 137–138.
14. Лелис, Е. И. Системность семантических связей и многозначность ключевых слов художественного текста / Е. И. Лелис // Пятая Российская университетско-академическая научно-практич. конф. : тезисы докладов. – Ч. 1. – Ижевск, 2001. – С. 40–41.
15. Лелис, Е. И. Роль ключевых слов в структурно-семантическом строении рассказа А.П. Чехова «Соседи»: языковой образ автора / Е. И. Лелис // Эстетические и лингвистические аспекты анализа текста и речи: К 85-летию высшего профессионального образования на Урале : сб. ст. Всерос. (с международным участием) науч. конф. – Т. 3. – Соликамск, 2002. – С. 52–58.
16. Лелис, Е. И. Изображение эмоционального состояния героя как лингвостилистическая проблема (на материале рассказа А.П. Чехова «Дама с собачкой») / Е. И. Лелис // Вестник Удмуртского университета. – 2002. – № 6. – С. 31–37.
17. Лелис, Е. И. Смысловая структура текста (от пушкинской к чеховской прозе) / Е. И. Лелис // Онегинские чтения: Бессарабская весна : сб. ст. / сост. В. Ф. Кушниренко. – Кишинев, 2003. – С. 101–103.
18. Лелис, Е. И. Грамматический аспект эстетических возможностей ключевых слов художественного текста (к проблеме идиостиля А.П. Чехова) / Е. И. Лелис // Вестник Удмуртского университета. Филологические науки. – Вып. 2. – 2003. – С. 31–48.

19. Лелис, Е. И. Синергетический подход к изучению художественного текста (на материале рассказа А.П. Чехова «Дама с собачкой») / Е. И. Лелис // Вестник Удмуртского университета. Филологические науки. – 2004. – Вып. 2. – № 5. – С. 22–27.
20. Лелис, Е. И. Особенности методики лингвостилистического анализа художественного текста в средней школе / Е. И. Лелис // Русская словесность на рубеже веков : методология и методика преподавания русского языка : мат-лы Росс.й конф., посв. 80-летию со дня рождения проф. И.Р. Распопова. – Воронеж, 2004. – С. 124–126.
21. Лелис, Е. И. Ключевое слово (о поэтике заглавий чеховских рассказов) / Е. И. Лелис // Филологический класс : Региональный методический журнал учителей-словесников Урала. – 2005. – № 14. – С. 48–53.
22. Лелис, Е. И. Ключевое слово (о поэтике заглавий чеховских рассказов) / Е. И. Лелис // Изучение творческой индивидуальности писателя в системе филологического образования : наука – вуз – школа : мат-лы XI Росс. научно-практич. конф. – Екатеринбург, 2005. – С. 28–32.
23. Лелис, Е. И. Концепт «свобода» в идиолекте А.П.Чехова (к вопросу о языковой личности автора) / Е. И. Лелис // Вестник Удмуртского университета. Филологические науки. – 2006. – № 5 (2). – С. 79–86.
24. Лелис, Е. И. Синергетика художественного текста / Е. И. Лелис // Славянские чтения : мат-лы Междунар. научно-практич. конф. – Вып. 3. – Кишинев, 2006. – С. 42–46.
25. Лелис, Е. И. Рациональное и эмоциональное в языковой картине мира А.П. Чехова / Е. И. Лелис // Русский язык и русская речь в XXI веке : проблемы и перспективы : мат-лы II Междунар. научно-практич. конф. 13-14 декабря 2007 г. – Ижевск: Удмуртский университет, 2007. – С. 42–49.
26. Лелис, Е. И. «Черный монах» А.П. Чехова: поиск подтекстовых смыслов / Е. И. Лелис // Современные проблемы лингвистики и методики преподавания русского языка в вузе и школе : сб. науч. тр. – Вып. 4. / под ред. проф. О. В. Загорской. – Воронеж : Научная книга, 2008. – С. 134–140.
27. Лелис, Е. И. Роль подтекста в интерпретации финала повести А.П. Чехова «Скучная история» / Е. И. Лелис // Русский язык и русская речь в XXI веке : проблемы и перспективы : мат-лы III Междунар. научно-практич. конф. 12–14 ноября 2008 г. – Ижевск, 2008. – С. 69–74.
28. Лелис, Е. И. Философия скуки у А.П.Чехова : текст – подтекст – интертекст / Е. И. Лелис // Духовная традиция в русской литературе : сб. науч. ст. / науч. ред., сост. Г. В. Мосалева. – Ижевск : Удмуртский ун-т, 2009. – С.283–288.

29. Лелис, Е. И. Поэтика подтекста в прозе А.П.Чехова (к постановке проблемы) / Е. И. Лелис // Славянские чтения – 5 : мат-лы научно-теоретич. конф. – Кишинев : Изд-во Славянского ун-та Молдовы, 2009. – С. 221–227.
30. Лелис, Е. И. Подтекст в повести А.П.Чехова «Скучная история» (опыт прочтения) / Е. И. Лелис // Концептуальные проблемы литературы : художественная когнитивность : мат-лы III Междунар. науч. заочн. конф. – Ростов-н/Д, 2009. – С. 155–158.
31. Лелис, Е. И. Можно ли «извлечь» подтекст из художественного текста? / Е. И. Лелис // Язык. Культура. Коммуникация : мат-лы научно-практич. конф. – Ч. 2. – Ижевск : Удмуртский ун-т, 2009. – С. 149–153.
32. Лелис, Е. И. Подходы к изучению подтекста / Е. И. Лелис // Язык и литература в научном диалоге : сб. науч. ст.: к 15-летию сотрудничества Areea de Eslava UGR и филологический факультет УдГУ / ред.-сост. Т. Р. Копылова. – Ижевск, 2010. – С. 162–173.
33. Лелис, Е. И. «Архиерей» А.П. Чехова (архитектоника рассказа как ключ к подтексту) / Е. И. Лелис // А.П. Чехов и мировая культура : к 150-летию со дня рождения писателя : сб. мат-лов Междунар. науч. конф. – Ростов-н/Д : НМЦ «ЛОГОС», 2009. – С. 109–112.
34. Лелис, Е. И. Об одном аспекте архитектоники художественного текста и его роли в формировании подтекста (по рассказу А.П. Чехова «Архиерей») / Е. И. Лелис // Русский язык: исторические судьбы и современность : мат-лы IV Междунар. Конгресса исследователей русского языка. – М., 2010. – С. 772–773.
35. Лелис, Е. И. Об одном примере из иллюстративного материала к «Словарю русского языка» (погружение в чеховскую поэтику) / Е. И. Лелис // Слово. Словарь. Словесность : Текст словаря и контекст лексикографии : мат-лы Всерос. науч. конф. Санкт-Петербург, 11–13 ноября 2009 / отв. ред. В. Д. Черняк. – СПб. : САГА, 2010. – С. 372–377.
36. Лелис, Е. И. К вопросу о терминологической сущности феномена «подтекст» / Е. И. Лелис // Вопросы лингвистики, педагогики и методики преподавания иностранных языков: сб. статей, посв. юбилею Удмуртск. госуд. ун-та и ин-та иностр. языков и лит-ры / под ред. Н. И. Пушиной, Н. В. Маханьковой. – Ижевск: Удмуртский ун-т, 2011. – С. 141–146.
37. Лелис, Е. И. Роль звуковых повторов в формировании подтекстовых смыслов прозаического текста / Е. И. Лелис // Многоязычие в образовательном пространстве : сб. ст. – Вып 4 / сост. и ред.: Т. И. Зеленина, Л. М. Малых. – Ижевск: «Удмуртский университет», 2012. – С. 200–205.

38. Лелис, Е. И. Феномен чеховского подтекста / Е. И. Лелис // Язык. Культура. Коммуникация : программа и тезисы докладов к конф. – Ижевск : Удмуртский университет, 2012. – С. 54–55.
39. Лелис, Е. И. Человек и время в прозе А.П. Чехова : языковые средства экспликации подтекстовых идеосмыслов / Е. И. Лелис // Вопросы лингвистики, педагогики и методики преподавания иностранных языков : сборник науч. ст. / под ред. Н. И. Пушиной, Н. В. Маханьковой. – Ижевск : Удмуртский ун-т, 2013. – С. 97–102.