

Н. Г. Бабенко

**ЛИНГВОПОЭТИКА А. П. ЧЕХОВА:
АНСАМБЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДЕТАЛЕЙ
ЧАСТЬ 1**

Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Россия

Поступила в редакцию 11.08.2023 г.

Принята к публикации 22.09.2023 г.

doi: 10.5922/pikbfu-2023-3-5

48

Для цитирования: Бабенко Н. Г. Лингвопоэтика А. П. Чехова: ансамбль художественных деталей. Часть 1 // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2023. №3. С. 48–56. doi: 10.5922/pikbfu-2023-3-5.

Общепризнанным в отечественном и мировом чеховедении является положение о том, что художественная деталь как лингвопоэтический прием, микрообраз, средство передачи фактуальной / концептуальной / подтекстной информации – особо значимая черта идиостилия Чехова. Цель настоящей статьи – выявление и описание лингвопоэтических приемов введения деталей в текст, их актуализации или элиминации, эволюции значений и функций изобразительных подробностей. Анализ проведен на материале рассказа Чехова «Учитель словесности». Основным предметом рассмотрения стала лингвопоэтика создания ансамбля внешних и психологических деталей-подробностей, деталей-символов и деталей-транспозитов в каждом из двух смысловых блоков рассказа. Особое внимание уделено анализу образования и функционирования деталей-транспозитов, то есть подробностей в их контекстуально обусловленной семантической и функциональной эволюции. Применение комплексной методики исследования, сочетающей функционально-семантический, контекстологический, интерпретационный виды анализа, позволило прийти к выводу о доминирующей роли разнотипных художественных деталей в формировании и экспликации содержательно-концептуальной информации рассказа Чехова «Учитель словесности».

Ключевые слова: лингвопоэтика, Чехов, художественный прием, деталь-подробность, деталь-символ, деталь-транспозит, ансамбль деталей

Введение

Из обширной проблематики теории художественной детали как особо значимого мельчайшего компонента образной структуры художественного произведения основополагающим для нашего исследования является положение о том, что значение детали «не реализуется лексическим указательным минимумом, но требует участия всей художественной системы» [10, с. 114].



Существенно дополняет сказанное тезис о способности детали участвовать в формировании содержательно-подтекстной информации: «Деталь выходит за пределы собственно портрета, события, пейзажа и начинает имплицировать глубинный смысл» [16, с. 103].

Деталь может быть как моно-, так и полифункциональной. В соответствии с функциональной нагрузкой принято различать деталь-подробность и деталь-символ. Если деталь-символ является семантически и эстетически особо нагруженным и тем самым «выдвинутым», актуализированным компонентом художественного текста и средством формирования содержательно-концептуальной эксплицитной или имплицитной информации, то деталь-подробность фиксирует фоновые характеристики, частности условно-реального мира художественного текста и служит средством, доносящим до читателей преимущественно содержательно-фактуальную информацию. По мнению Е. С. Доби́на, различающего собственно деталь и подробность, «подробность воздействует во множестве. Деталь тяготеет к единичности. <...> Деталь интенсивна. Подробности экстенсивны. <...> Деталь стремится быть выделенной на первый план» [4, с. 304–305, 310]. Как нам представляется, таксономию деталей целесообразно дополнить деталью-транспозитом («подвижной», эволюционирующей деталью), занимающей срединное положение между фоновой деталью-подробностью и деталью «первого плана» — деталью-символом.

Каждая деталь в своей текстовой реализации представляет собой некий комплекс языковых средств (от слова, синтагмы до фразы), презентующих ее свойства и характеристики. Назовем этот комплекс языковых средств «контекстом детали». Как актуализированные детали-символы, так и «рядовые» детали-подробности тяготеют к участию в ансамбле деталей, контекст которого может быть равен сумме контекстов деталей — участников ансамбля, но чаще представляет собой контекст всего произведения, поскольку детали находятся в разнообразных смысловых связях и композиционных отношениях с другими составляющими структуры художественного текста.

Ансамбль деталей понимается нами как совокупность разнотипных деталей в их взаимодействии и функционально-семантической эволюции. Рассмотрение художественных деталей в составе ансамбля естественно и неизбежно ведет к интерпретации всего произведения, задача которой состоит в том, чтобы «прежде всего объяснить “лабиринт сцеплений”, т. е. структуру произведения, и показать, какие же элементы содержания, поддающиеся словесному изложению, вытекают из этой структуры и как они соотносятся между собой, не претендуя при этом на стопроцентное извлечение смысла» [5, с. 93]. Толстовская формула «бесконечный лабиринт сцеплений» в полной мере отвечает сути лингвопоэтики создания ансамбля деталей. Анализ «лабиринта сцеплений» в ансамбле разнотипных деталей рассказа Чехова «Учитель словесности» и является целью настоящего исследования.



Лингвопоэтика деталей-подробностей

В рассказе «Учитель словесности» перед читателем открываются две контрастные по своему эмоционально-интеллектуальному настрою и событийному содержанию страницы жизни Никитина, учителя словесности губернской гимназии. И если первая страница окрашена эмоцией радостного мироощущения влюбленного человека, предчувствия и обретения им семейного счастья, то вторая (финальная) говорит о тяжелейшем нравственном кризисе Никитина, полной переоценке им самого себя и всего окружающего. К такой версии контекстно-вариативного членения рассказа естественно приходит даже самый простодушный читатель, не осознающий, что его восприятием литературного произведения «руководят» лингвопоэтические приемы, посредством которых создается

– во-первых, мажорно-идиллическая тональность первого смыслового блока рассказа и минорно-драматическая тональность второго блока;

– во-вторых, «окрашивание» соответствующей тональностью всех или особо значимых деталей, функционирующих в рассказе;

– в-третьих, эмотивная и аксиологическая транспозиция деталей в контексте их ансамбля и в контексте всего произведения.

Признавая прием «монтажным ходом, процедурным шагом в деле создания речевой формы произведения» [9, с. 139], постараемся эксплицировать «монтажные шаги» создания и функционирования ансамбля деталей в эмотивно-концептуальном пространстве рассказа «Учитель словесности».

Мажорно-идиллическая тональность первого смыслового блока рассказа достигается

– выдвиганием аффективов *радость* и *счастье* в качестве ключевых слов, эксплицирующих эмоциональное состояние главного героя: *глядел с радостью; вскрикнув от радости; о, радость!; я бесконечно счастлив с тобой, моя радость; счастье... я... казалось... брал руками; счастье – явление вполне естественное; счастье создал я сам и владею им по праву;*

– массивным употреблением лексики различных частей речи, в той или иной степени эмоционально созвучной *радости* и *счастью*: *глядел... с умилением; слова венчальных молитв... наполняли меня торжеством; мечтал ли он о будущем, вспоминал ли о прошлом, – все у него вышло одинаково прекрасно, похоже на сказку;*

– использованием конструкций восходящей градации: [Никитин] *глядел с радостью... с восторгом; счастье... полное... счастье; мне было мягко, удобно и уютно, как никогда в жизни; самыми счастливыми днями у него были теперь воскресенья и праздники;*

– употреблением восклицательных предложений: *Дом, в котором стонут одни только египетские голуби, да и те потому, что иначе не умеют выражать своей радости! Я думал: как расцвела, как поэтически красиво сложилась в последнее время моя жизнь! Как хорошо!*

Большинство вне контекста неэмоциональных, нейтральных внешних деталей-подробностей в первом смысловом блоке рассказа заряже-



но мажорно-идиллической тональностью. Оставаясь подробностями, эти детали становятся экспрессивно и эмоционально маркированными, антропоцентричными. Так, флористические (*акация, сирень, тюльпаны, ирисы, травы, рожь, пшеница, дубы, клены, липы, яблони, груши, черешни*), зоологические (*лошади, голуби*), «музыкальные» (*музыка, рояль, оркестр, балалайка*), гастрономические (*варенье, масло, сухари, чай, молоко, сметана*), «индустриальные» (*пивоваренный завод, поезд*) детали-подробности эксплицируют мозаику жизни, видимую (*земля, небо, городские огни, черный силуэт пивоваренного завода – все сливалось у него в глазах во что-то очень хорошее и ласковое*), слышимую (*В городском саду уже играла музыка. Лошади звонко стучали по мостовой; со всех сторон слышались смех, говор, хлопанье калиток*), обоняемую (*белая акация и сирень пахнут так сильно, что, кажется, воздух и сами деревья стыннут от своего запаха*), «вкушаемую» (*После прогулки верхом чай, варенье, сухари и масло показались очень вкусными*) молодым и счастливо влюбленным человеком, и тем самым гармонично и согласованно функционируют в составе ансамбля деталей первого смыслового блока рассказа.

Лингвопоэтическим приемом контрастной смены контекста музыкальной детали-подробности в пределах идиллической части рассказа (в описании свадьбы) текст подает читателю тревожный сигнал: *В передней плохая музыка играла туши и всякий вздор*. Радующая, ласкающая слух музыка, ранее звучавшая в городе в унисон эмоциональному состоянию Никитина, получает однозначно отрицательную оценку (*плохая, всякий вздор*). Такой знак является маркером внутритекстового сюжетного рубежа, его функция – деавтоматизировать чтение, насторожить реципиента, погруженного в мажорно-идиллическую ауру левого контекста рассказа, и побудить его пристально вчитываться в правый контекст, в котором знаки неблагополучия множатся, пока иллюзия прекрасной сказки не иссякает и со слов *Как-то Великим постом в полночь возвращался он домой из клуба, где играл в карты* не станет очевидным переход к другой – минорно-драматической тональности повествования.

Тональность второго смыслового блока рассказа «Учитель словесности» создается такими лингвопоэтическими приемами, как

– выдвигание в качестве ключевой аффективной синтагмы *тяжелая злоба*, эксплицирующей всплеск отрицательной эмоции, крайнюю степень нервного и интеллектуального раздражения, кризисного состояния главного героя рассказа: *Тяжелая злоба, точно холодный молоток, повернулась в его душе;*

– массивное употребление негативно заряженных синтагм и предложений: *дурной знак; дурно поступил; начиная чувствовать раздражение; проговорил с ужасом; захотелось сказать Мане что-нибудь грубое и даже вскочить и ударить ее; мысли пугали Никитина; покой потерян; счастье для него уже невозможно;*

– частотное использование средств негации: *неприятно, нехорошо, не хотелось ни спать, ни лежать; он вовсе не педагог; бездарный и безличный; недовольство жизнью; молодые люди ненадежны; не нужно ни с кем разговаривать;*



– употребление восклицательных предложений: *Вы не читали даже Лессинга! Как вы отстали! Боже, как вы опустились! Какой вздор! Что за чепуха! Где я, боже мой?! Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!*

– введение внешних (обонятельных, погодных) и психологических (ситуативно-оценочных) деталей, контрастно противопоставленных тематически однородным деталям первого смыслового блока рассказа: *В комнатах всегда, особенно по утрам, пахло, как в зверинце, и этого запаха ничем нельзя было заглушить* (в первом блоке: *белая акация и сирень пахнут так сильно, что, кажется, воздух и сами деревья стыннут от своего запаха*); *Шел дождь, было темно и грязно* (в первом блоке: *А как тепло, как мягки на вид облака, разбросанные в беспорядке по небу, как кротки и уютны тени тополей и акаций*); – *Фу! как нехорошо!* (в первом блоке: *Как хорошо!*);

– элиминация или резкое сокращение количества значимых в первом смысловом блоке рассказа деталей. Например, в «кризисном» блоке рассказа исчезли детали, эксплицирующие «звуковую жизнь» внешнего мира (*звуки музыки, звон копыт, смех, хлопанье калиток и др.*), осталось только ворчание любимицы Мани – вечно злой собачонки Мушки (*Prrr... нга-нга-нга...*).

Минорно-драматическая тональность присуща не всем составляющим ансамбля деталей второго смыслового блока рассказа: остаются нейтральными некоторые гастрономические (*вода, кофе, мороженое*), предметные (*подушка, ковер, шарабан*) детали-подробности. Их незаряженность экспрессией и оценкой не делает их нефункциональными, «пустыми», поскольку «всякая деталь – всегда часть целого, функция части – обеспечение представления и характеристика целого» [7, с. 95]. В нашем случае назначение нейтральных деталей-подробностей уместно определить не как «характеристику целого», а как «обеспечение представления». Такие детали можно признать одним из проявлений чеховского случайного: «Случайное не облекает главное, как скорлупа, которую можно отшелушить, чтобы добраться до ядра. Случайное существует рядом с главным и вместе с ним...» [13, с. 47].

Лингвопоэтика деталей-транспозитов

Как известно, транспозиция (в широком понимании этого термина) представляет собой процесс преобразования, в котором «различается три элемента: транспонируемое, средство транспозиции (транспозитор) и транспозит (результат транспозиции)» [3, с. 126]. В приложении к процессу семантической и функциональной эволюции детали транспонируемым является деталь-подробность, транспозитором – преобразующий ее контекст, а транспозитом – либо деталь в ее новом, более высоком статусе (но еще не символ), либо деталь-символ.

Обратимся к примерам. Рассмотрим, как поэтапно реализуется прием транспозиции (укрупнения, «вызревания») ситуативной детали-подробности «*Вы не читали Лессинга!*», как сюжетная частность вырастает в особо значимую культурную деталь.



Этап первый. Шебалдин в ответ на признание Никитина в незнании книги Лессинга «Гамбургская драматургия» *ужаснулся и замахал руками так, как будто ожег себе пальцы, и, ничего не говоря, попятился от Никитина*. Внутренняя ответная реплика Никитина на бессловесную реакцию собеседника окрашена модальностью долженствования: *В самом деле неловко. Я — учитель словесности, а до сих пор еще не читал Лессинга. Надо будет прочесть*.

Этап второй. Повтор культурной детали-подробности происходит во сне Никитина: *Тут он увидел дубы и вороньи гнезда, похожие на шапки. Одно гнездо закачалось, выглянул из него Шебалдин и громко крикнул: «Вы не читали Лессинга!». Никитин вздрогнул всем телом и открыл глаза*.

По мысли В.И. Шаховского, не только языковая мысль-эмоция, но и «неязыковая мысль-эмоция также участвует в экспликации эмоционального континуума персонажа» [14, с. 248]. Телесная реакция нашего героя на упрек-выкрик добавляет эмоцию страха / испуга в эмоциональный континуум Никитина, а сумбурно-абсурдное видение актуализирует деталь «*Вы не читали Лессинга!*».

Этап третий. Внезапное воспоминание о неп прочитанном Лессинге возникает на «волне» мыслей Никитина о счастье: *Он быстро разделся и быстро лег, чтобы поскорее начать думать о своем счастье, о Манносе, о будущем, улыбнулся и вдруг вспомнил, что он не читал еще Лессинга. «Надо будет прочесть... — подумал он. — Впрочем, зачем мне его читать? Ну его к чёрту!»* Как видим, на пике торжества счастливой эмоции побеждает модальность отрицания необходимости интеллектуального труда.

Этап четвертый — этап реализации сформировавшейся художественной детали, эксплицирующей глубину самоосуждения героя, его самоотчуждения от малого и душного мирка семейного счастья, его стремления в большой мир трудов и свершений: *Ему захотелось чего-нибудь такого, что захватило бы его до забвения самого себя, до равнодушия к личному счастью, ощущения которого так однообразны. И в воображении вдруг, как живой, вырос бритый Шебалдин и проговорил с ужасом: «Вы не читали даже Лессинга! Как вы отстали! Боже, как вы опустили!»*.

Во что же преобразилась ситуативная деталь «не читал Лессинга»? То, что она перестала быть деталью-подробностью и стала деталью-транспозитом, несомненно. Но можно ли считать, что в результате транспозиции родился новый символ? Обдумывая этот вопрос, полезно обратиться к суждениям Л.В. Щербы о том, что «сама форма, сам материал незыблемы по существу, и в восприятии... может происходить лишь ослабление одних элементов и усиление других за их счет и, конечно, по-разному у разных индивидуумов» [15, с. 31]. О том же, но в другой терминологии высказывается Ж. Женетт: «Колебаться может перцептивное внимание читателя и его чувствительность к той или иной модальной ощутимости» [6, с. 438]. Очевидно, сфере индивидуальной «модальной ощутимости» и принадлежит расподобление детали-транспозита в финальной фазе преобразования и детали-символа, производной от детали-подробности.



Сказанное относится и к деталям *розан, кувшины с молоком, горшочки со сметаной*, которые в идиллическом блоке рассказа функционируют как подробности идиллической жизни персонажей, а в «кризисном» — как особо значимые детали-транспозиты — проводники отрицательной оценки и экспрессии. Приведем пример повторного употребления детали-метафоры *розан*:

Он взглянул на ее шею, полные плечи и грудь и вспомнил слово, которое когда-то в церкви сказал бригадный генерал: розан. «Розан», — пробормотал он и засмеялся.

По наблюдению Е. М. Вольф, «в оценочных выражениях субъективное и объективное неразрывно связаны, образуя континуум, где та и другая сторона нарастают / убывают обратно пропорционально друг другу» [1, с. 27–28]. Юная жена Никитина объективно достойна быть уподобленной *розану*, о чем и говорит в неуместной на венчании манере генерал. *Розан* в устах недобро засмеявшегося героя рассказа оказывается субъективно нагружен отрицательной оценкой, но не собственно прелестей жены, а того мирка, в котором *спокойно и сладко живет*ся ему [самому Никитину] *и коту, и, конечно, Манюсе*, которая *мармеладу наелась*. Гастрономическая деталь-подробность *мармелад* в контакте с глаголом *наестся* («поест вдоволь, досыта») и фраземой *сладко живет*ся в контексте личностного кризиса главного героя может проецироваться читателем на Никитина (это он действительно наелся досыта, переел сладкой жизни) и интерпретироваться как отрицательно оценочная психологическая деталь-транспозит.

Диминутив *мирок* в контексте рассказа совмещает в своей семантике несовместимое — ласкательную и уничижительную коннотации. В этот мирок *мягкого лампадного света, улыбающегося тихому семейному счастью*, так стремился наш герой в первой части рассказа, и из этого же мирка он так стремится сбежать *в другой мир* в финале истории:

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

И. Б. Левонтина, рассуждая о пошлости в координатах прекрасного и безобразного, по-чеховски «видит» оскорбительность пошлости для рефлексирующего человека: «Пошное гораздо хуже безобразного. Безобразное контрастирует с прекрасным, тем самым только подтверждая наше представление о красоте. Пошлость компрометирует прекрасное, потому что обычно подражает ему и пародия иногда лишь неуловимо отличается от оригинала. Но пошлость убивает в каждом явлении то, что составляет его сокровенный смысл, и поэтому она невыносимо оскорбительна для вкуса» [11, с. 232]. В современной концептологии признается, что интерпретационное поле культурного концепта (а таковым и является концепт «пошлость») имеет предметно-образную, понятийную и оценочную составляющие [2; 8; 12]. Можно сказать, что Чехов в рассказе «Учитель словесности» посредством лингвопоэтики художественной детали осуществил концептуальный анализ лингвокультурного концепта «пошлость».



Выводы

Согласно авторским интенциям, в образную структуру рассказа «Учитель словесности» введены два ансамбля художественных деталей, большинство составляющих каждого из которых в полной мере отвечает тональности (мажорно-идиллической или минорно-драматической) соответствующего смыслового блока рассказа.

Ансамбль деталей «радостного мироощущения» и ансамбль деталей «кризисного мироощущения», находясь в активном взаимодействии, обеспечивают выражение концептуальных смыслов произведения.

Из массы тематически разнообразных деталей-подробностей в определенных контекстных условиях выделяются детали, способные к семантической и функциональной эволюции, — детали-транспозиты.

Как показал проведенный лингвопоэтический анализ, в рассказе Чехова «Учитель словесности» получили индивидуально-авторскую интерпретацию предметно-образный, понятийный и оценочный аспекты концепта «пошлость».

Список литературы

1. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки. М., 2002.
2. Воркачев С. Г. Лингвокогнитивный концепт: типология и области бытования. М., 2007.
3. Гак В. Г. Транспозиция // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. М., 1990.
4. Добин Е. С. Сюжет и действительность; Искусство детали. Л., 1981.
5. Долинин К. А. Интерпретация текста. М., 2005.
6. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. М., 1998. Т. 2.
7. Заика В. И. Очерки по теории художественной речи. Великий Новгород, 2006.
8. Карасик В. И. Языковые ключи. М., 2009.
9. Климовская Г. И. Тонкий мир смыслов художественного (прозаического) текста. Методологический и теоретический очерк лингвопоэтики. Томск, 2009.
10. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. М., 1988.
11. Левонтина И. Б. Осторожно, пошлость! // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. М., 2004. С. 231 – 250.
12. Попова З. Д. Общее языкознание. М., 2010.
13. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971.
14. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций. М., 2008.
15. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957.
16. Щирова И. А., Тураева З. Я. Текст и интерпретация: взгляды, концепции, школы. СПб., 2005.

Об авторе

Наталья Григорьевна Бабенко — д-р филол. наук, проф., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: NBabenko@kantiana.ru



N. G. Babenko

**LINGUOPOETICS OF A. P. CHEKHOV:
ENSEMBLE OF ARTISTIC DETAILS. PART 1**

Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russia

Received 11 August 2023

Accepted 22 September 2023

doi: 10.5922/pikbfu-2023-3-5

56

To cite this article: Babenko N.G. 2023, Linguopoetics of A.P. Chekhov: ensemble of artistic details. Part 1, *Vestnik of Immanuel Kant Baltic Federal University. Series: Philology, Pedagogy, Psychology*, №3. P. 48 – 56. doi: 10.5922/pikbfu-2023-3-5.

The universally recognized position in both Russian and global Chekhov studies is that the artistic detail, as a linguistic-poetic device, micro-image, a means of conveying factual/conceptual/subtextual information, is a particularly significant feature of Chekhov's idiolect. The aim of this article is to identify and describe the linguistic-poetic techniques of introducing details into the text, their actualization or elimination, the evolution of meanings, and the functions of illustrative details. The analysis is conducted on the material of Chekhov's story "The Teacher of Literature." The main focus of the study is the linguistics of creating an ensemble of external and psychological details, symbolic details, and transposing details in each of the two narrative blocks of the story. Special attention is given to the analysis of the formation and functioning of transposing details, i.e., details in their contextually conditioned semantic and functional evolution. The application of a comprehensive research methodology, combining functional-semantic, contextual, and interpretational types of analysis, allows for the conclusion about the dominant role of diverse artistic details in shaping and explicating the content-conceptual information of Chekhov's story "The Teacher of Literature."

Keywords: linguopoetics, Chekhov, artistic device, detail-particular, detail-symbol, detail-transposition, ensemble of details

The author

Prof. Natalia G. Babenko, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: NBabenco@kantiana.ru