

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
( Н И У « Б е л Г У » )

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**ИДИОСТИЛЕВЫЕ ДОМИНАНТЫ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ А.П. ЧЕХОВА**

Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по направлению подготовки  
44.04.01 Педагогическое образование,  
магистерская программа «Языковое образование»  
очной формы обучения, группы 02031610  
Ливинской Анастасии Игоревны

Научный руководитель  
доктор филологических наук,  
профессор Озерова Е.Г.

Рецензент  
кандидат филологических наук,  
старший преподаватель кафедры  
криминалистики Белгородского  
юридического института МВД  
России имени И.Д. Путилина  
Симоненко Е.И.

БЕЛГОРОД 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
Глава 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ИДИОСТИЛЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКЕ .....	7
1.1. Понятие идиостиля .....	7
1.2. Современные проблемы идиостиля .....	11
1.3. Соотношение идиостилевой специфики и образа автора .....	20
1.4. Специфика концепта в идиостилевом своеобразии писателя .....	27
ГЛАВА 2. ИДИОСТИЛЕВЫЕ МАРКЕРЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ А.П. ЧЕХОВА.....	36
2.1. «Тоска» и «Скука» как константы эмоциональной картины мира .....	36
2.2. Концепты «Тоска» и «Скука» в текстах А.П. Чехова .....	38
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	66
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	69
ПРИЛОЖЕНИЕ .....	78

## ВВЕДЕНИЕ

Идиостиль является одним из важнейших объектов исследования языка писателей. Под идиостилем в нашем исследовании понимается то художественное пространство, которое репрезентирует ментальное и индивидуальное в текстах определённого автора. Проблема индивидуально-авторского стиля может быть рассмотрена в рамках лингвокультурологии, поскольку ментальная составляющая идиостиля является отражением культурно-национальной картины мира. Исходя из этого, мы обращаемся к понятию концепта как элементу национальной лингвокультуры в его связи с ценностями и особенностями русской культуры. Исследование ментальности, отраженной в языке, позволяет лучше осмыслить особенности мировосприятия писателя, а также раскрывает универсальные и специфические черты, присущие языковой картине А.П. Чехова.

Совокупность ряда представленных в тексте концептов может быть обозначена понятием концептосферы. В настоящей работе термин «концептосфера» раскрывается в двух смыслах. По словам Д. С. Лихачева, концептосфера предстает в широком смысле как «совокупность всех знаний и понятий, возникающих при произношении и осмыслении данного слова в сознании индивидуальной личности, а также система представлений, образов и ассоциаций, рождающихся при сознательном или бессознательном механизме восприятия и ассоциирования» [Лихачев 1993: 14]. В узком смысле концептосфера рассматривается нами «как совокупность концептов, вбирающих в себя знания о различных, но связанных между собой явлениях действительности и объединенных общей идеей» [Приходько 2011: www].

Помимо данного компонента, понятие идиостиля включает в себя индивидуально-авторские особенности мироощущения, отраженные в тексте. Посредством анализа текстов А.П. Чехова происходит постижение художественного смысла произведений, воплощенного с помощью

используемых автором лингвистических приемов (следование определенной стилистике, обращение к изобразительно-выразительным средствам языка и т.д.).

Вышеуказанные категории ментального и индивидуального составляют уникальный стиль А.П. Чехова с присущими только ему приемами осмысления эмоционально-чувственной картины мира, особенностями восприятия и передачи полученной извне информации в виде текста.

**Актуальность** данной работы обусловлена тем, что идиостиль А.П. Чехова до настоящего момента не являлся темой самостоятельного исследования. В работе впервые производится попытка представить мироощущение А.П. Чехова сквозь призму концептов, объединяющихся в рамки концептосферы. Лингвистическая репрезентация концептов, воплощенных в художественной прозе А.П. Чехова, расширяет представление об идиостиле писателя.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что в работе впервые проводится комплексное исследование идиостиля А.П. Чехова, выделяются идиостилевые маркеры в прозаическом и эпистолярном наследии писателя. Новизну усматриваем также в установлении смыслового содержания концептов «Тоска» и «Скука», уточнении статуса концептов в национальной и индивидуальной концептосферах, составлении сопоставительной характеристики между исследуемыми концептами.

**Объектом** исследования служат лексемы, являющиеся языковыми репрезентантами концептосферы А.П. Чехова.

**Предмет** исследования составляет индивидуальная концептосфера А.П. Чехова как основа идиостиля писателя.

**Цель** работы – определить особенности идиостиля А.П. Чехова на материале рассматриваемых текстов.

Для достижения выдвинутой цели поставлены следующие **задачи**:

– рассмотреть ряд теоретических вопросов, позволяющих раскрыть тему исследования;

- выявить ключевые концепты, составляющие основу идиостиля А.П. Чехова;
- провести подробный анализ репрезентации концептов в тексте, установить связи и соотношения между ними;
- определить идиостилевые доминанты идиостиля А.П. Чехова;

**Материалом исследования** является национальный корпус русского языка (НКРЯ), включающий тексты произведений А.П. Чехова.

В ходе работы используются следующие **методы**:

- анализа, обобщения, классификации, сравнения;
- метод сплошной выборки концептуальных языковых единиц, составляющих идиостиль А.П. Чехова;
- метод концептуального анализа, в ходе которого выявляются особенности идиостиля писателя.

**Методологической базой** исследования послужили работы по когнитивной лингвистике (Е.С. Кубрякова, И.А. Стернин, В.А. Маслова и др.); теории концепта и концептосферы (Д.С. Лихачев, А.С. Аскольдов, А.П. Бабушкин, С.Г. Воркачев, В.И. Карасик, З.Д. Попова, Г.В. Приходько, Ю.С. Степанов и др.); исследованию особенностей идиостиля писателя в рамках психолингвистики (В.А. Пищальникова, В.П. Белянин) и коммуникативной стилистики (Н.С. Болотнова, Л.Г. Бабенко).

**Теоретическая значимость** работы заключается в совершенствовании базовых положений лингвокогнитивного подхода к рассмотрению особенностей идиостиля писателя на материале его произведений. Помимо этого, анализируется русская национальная концептосфера. В настоящем исследовании уделяется внимание изучению аспектов концептуального знания, а также способов концептуальной репрезентации средствами языка в рамках когнитивной лингвистики.

**Практическая значимость** магистерской работы заключается в возможности использования материалов и результатов исследования в преподавании вузовских курсов по русскому языку, а также в спецкурсах по

когнитивной лингвистике, лингвокультурологии и спецсеминарах по изучению идиостиля писателя.

Работа прошла следующую **апробацию**: основные теоретические положения исследования излагались на научно-практических конференциях, таких как «Современные достижения и новые направления филологии» (12-13 февраля 2018 года), «Белгородский диалог» (18-20 апреля 2018 года).

**Структура исследования.** Магистерская работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка.

# Глава 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ИДИОСТИЛЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКЕ

## 1.1. Понятие идиостиля

Современная лингвистическая наука при исследовании языковых средств, репрезентирующих авторское мировосприятие в художественном тексте, обращается к понятию идиостиля.

Стоит упомянуть, что до сих пор не существует точного определения данного термина, несмотря на то, что в последние годы лингвистами опубликовано большое количество работ, исследующих теоретическую сторону проблем идиостиля. Изучение аспектов данного понятия ведется в рамках нескольких направлений, таких как *лингвопоэтическое* (идиостиль понимается как система языковых приёмов, ориентированных на различные способы реализации художественных смыслов через систему языковых средств); *лингвотипологическое* (изучение типовых моделей текстов автора и языка писателя как особой формы отражения языка современности); *стилеометрическое* (корпусное исследование частотных лексических элементов языка автора с целью выявления идиостилевых особенностей авторской системы); *коммуникативное* (понимание под идиостилем системы индивидуальных особенностей авторской картины мира, отраженных в тексте в виде коммуникативных стратегий и тактик). Для нашей работы наиболее интересной и актуальной является *когнитивная* лингвистика, рассматривающая идиостиль как систему концептов (О.В. Четверикова, Н.А. Фатеева, И.А. Тарасова, А.В. Сивкова). Схожие представления об идиостиле просматриваются и в *психолингвистике*, близкой когнитивной лингвистике в своем понимании проблемы данного понятия. Это направление предполагает, что в основе идиостиля лежит индивидуальная

концептосфера, выявляемая путём анализа лексико-семантических и ассоциативных полей в произведениях автора. Выбор языковых средств в идиостиле автора связывается с моделью речевой деятельности писателя и его мотивами (В.А. Пищальникова).

Исходя из вышесказанного, в настоящее время зафиксировано множество определений для данного термина. В интерпретации Н.С. Болотновой, заложившей основы изучения идиостиля, данное понятие определяется как «многоплановое проявление мировидения создателя в структуре, семантике и прагматике текста, в характерной для него стратегии организации текстовой деятельности» [Болотнова 2001: 98]. Следует отметить, что ряд толкований идиостиля основан на выявлении таких ключевых характеристик, как использование определенных языковых средств, отражение взгляда писателя на мир и особенности его творческой позиции.

В широком представлении идиостиль включает в себя совокупность неких механизмов, генерирующих текстовое пространство, что позволяет дифференцировать одного автора от другого; в более узком – идиостиль связывается с выбором лингвостилистических средств, свойственных творческой манере какого-либо автора (В.В. Виноградов, Р.О. Якобсон, М.М. Бахтин, Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Караулов, В.М. Жирмунский, В.П. Григорьев и др.) [Фрикке 2003: 81]

В современной лингвистике идиостиль понимается как проявление рефлексии автора над языком (по мысли В.П. Григорьева), который характеризуется наличием «констант» художественной личности. Понятие идиостиля рассматривается в связи с «идиолектом» (Вяч. Вс. Иванов). Одним из ключевых понятий при изучении идиостиля является «языковая личность», которое разрабатывалось такими учеными, как Ю.Н. Тынянов, Р.О. Якобсон, М.М. Бахтин, В.М. Жирмунский, В.В. Виноградов, Б.М. Эйхенбаум.

Индивидуальная модель мира автора, по мнению О.Н. Чарыковой, отражается не только на лексическом, но и на всех остальных языковых уровнях текста и «обуславливает отбор именно таких элементов, которые по своим языковым свойствам оказываются наиболее действенными для отражения авторского понимания действительности, а также для реализации прагматических установок текста» [Чарыкова 2007: 7]. Идиостиль автора возникает не только в самом характере информации, заключенной в тексте, но в способах ее языковой репрезентации, в особенностях «привлечения читателя к авторским смыслам» [Болотнова 2009: 35]. Итак, под *идиостилем* следует понимать проявление индивидуального авторского начала, обусловленного субъектным восприятием действительности, которое характеризуется отбором художественных средств, воплощающих мировидение автора в текстовом пространстве.

В нашей работе изучение идиостиля ведется в рамках когнитивной лингвистики, поэтому мы обращаемся к концепту как элементу индивидуально-авторской картины мира. В данной работе творчество А.П. Чехова рассматривается через определенный ряд концептов, репрезентированных в тексте и отражающих авторское представление о действительности. И.А. Тарасова, соглашаясь с Н.С. Болотновой во взгляде на функцию ментальных образований, указывает, что исследование когнитивных феноменов в процессе их языковой реализации составляет современное изучение идиостиля. Так, в понимании лингвиста *идиостиль* представлен как ментальное и языковое единство, то есть связь концептов и когнитивных структур и их лингвистическая репрезентация [Тарасова 2012: 10]. Такая характеристика является основой изучения идиостиля писателя, которая производится при помощи анализа выявленных индивидуально-авторских концептов.

Идиостиль писателя является особенной сферой, воплощающей сочетание когнитивного и коннотативного аспектов. Коннотативный аспект объясняется дополнительными смыслами, которые «прирастают» к

основному смысловому значению концептов. В этом понимании коннотация является примером того, как через мироощущение автора описываются изображаемые им предметы и факты действительности. Толкование какого-либо явления происходит не только с опорой на само значение лексической единицы контекста, но и с расчетом того дополнительного смысла, закодированного в ней. Например, концепт «Степь» при анализе раскрывается не только в значении «безлесное ровное пространство с травянистой растительностью», но и влечет за собой иные, метафорические смыслы: «Родина», «Свобода», «Скука» и т.д.: *«Сотни верст пустынной, однообразной выгоревшей степи не могут нагнать такой скуки, как один человек»* (А. П. Чехов. Записные книжки (1891-1904)). Таким образом, исследование индивидуально-авторского стиля происходит на основе выявления художественного смысла произведений писателя с целью постижения свойственных для него способов языкового воплощения «личностных смыслов», анализа индивидуально-авторских средств и изучения характерных для писателя способов регулятивности текста.

Данная функция заключена в том, что особая организация текста и использование определенных средств оказывает влияние на восприятие читателя. Выбор этих средств обуславливается индивидуальным характером идиостиля, поскольку автор придерживается личных субъективных предпочтений. Именно это обстоятельство является фактором, дифференцирующим идиостиль одного писателя от другого. Иными словами, творческая индивидуальность автора также выражается и в отборе регулятивных средств, составляющих процесс когнитивной деятельности читателя.

Интерпретация рассматриваемых нами произведений А.П. Чехова позволяет выявить свойственные автору способы организации текста. При этом проявление идиостиля может выражаться и в целевой направленности текста в соответствии с авторской интенцией. Исследуя и сопоставляя способы актуализации частотных ключевых слов, их значение и выражение в

контекстах, можно определить интенции писателя, а также выявить проблемы идиостиля, о чем будет подробнее сказано в следующем пункте данной работы.

## 1.2. Современные проблемы идиостиля

Говоря о современных проблемах идиостиля в лингвистике, обратимся к мнению ученых касательно теории идиостиля. Нами выявлено, что разнообразие направлений, в рамках которых ведется его изучение, не позволяет выделить единое понимание термина. В связи с этим одну из проблем можно обозначить как *отсутствие четкого и конкретного определения понятия «идиостиль»*.

Разнообразие современных подходов к анализу идиостиля как особой художественной системы направлено, в основном, на создание возможных способов моделирования идиостиля автора и установление его системы смыслов. Проанализировав множество исследований, касающихся проблемы идиостиля, мы приходим к выводу о том, что многие лингвисты совмещают понятия идиостиль и стилистические предпочтения писателя в одно целое. Из этого можно сделать вывод, что термин «идиостиль» интересен исследователям лишь одной стороной, которая интерпретируется ими как «стиль этого автора». Мы считаем, что идиостиль является системой текстопорождающих характеристик, образующих смысловое поле, типичное для этого автора [Кловак 2015: 62].

Одним из самых распространенных определений, встречающимся во многих работах последних лет по проблеме идиостиля, является определение С.Т. Золяна, который понимает идиостиль как «систему содержательных и формальных лингвистических характеристик, присущих произведениям определённого автора, которая делает уникальным воплощённый в этих произведениях авторский способ языкового выражения» [Золян 1989: 8].

Современный этап описания идиостиля представлен множеством работ, выполненных в рамках когнитивной лингвистики, в которой идиостиль прежде всего связан с понятием концепта. Концепт в данном случае является не только воплощением личностных смыслов автора, но и средством организации его речемыслительной деятельности. В работе «Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте» И.А. Тарасовой представлен пример моделирования концептосферы писателя «посредством выявления иерархии концептов и установления связи между ними» [Тарасова 2004: 9]. Индивидуальная концептосфера рассматривается как «ментальная основа поэтического идиостиля в аспекте её структурной организации и типологии базовых единиц» [там же]. В работе исследуются элементы лексико-семантической системы идиостиля. Исследователь делает акцент на идиостиле как особой форме организации лексического компонента языка, который выполняет функцию эстетического воздействия. Таким образом, автор представляет идиостиль не только как функцию, которая определяет различные состояния языка автора и соотносит их с художественной действительностью, но и как систему выразительных средств языка, которая выражает внутренний мир автора художественного произведения и соотносит его с миром текста.

В работе Л.В. Сивковой «Идиостиль Н.В. Гоголя в аспекте лингвокогнитивной поэтики: на материале произведений «Ночь перед Рождеством» и «Мертвые души» предлагается анализ творчества классика русской литературы на предмет выявления основных и вспомогательных художественных концептов. В качестве предмета исследования автором выделяются языковые средства, которыми представлены концепты и соотносимые с ними лексико-семантические поля, где, по словам автора, происходит интенсивное взаимодействие и обогащение смыслами. Автор отмечает, что идиостиль является актуальной проблемой современной филологии и полагает, что на данном этапе идиостиль как научное понятие имеет только два ракурса рассмотрения: во-первых, как совокупность

языковых средств (прежде всего лексико-семантических особенностей) и, во-вторых, с точки зрения коммуникативной лингвистики, в которой идиостиль понимается как экстралингвистическая категория, выражающая уникальность творческой личности [Сивкова 2007: 23]. А.В. Сивкова предлагает объединить эти подходы и определяет феномен идиостиля как творческую индивидуальность автора в совокупности с языковыми средствами её выражения [там же]. В ходе исследования автор приходит к выводу о том, что художественные концепты создают особое поле, в котором происходит взаимодействие концептов со смежными лексико-семантическими единицами, между текстовыми полями обнаруживаются устойчивые параллели в плане лексики и семантики.

Еще одним недостатком, который наблюдается во всех исследованиях идиостиля в рамках когнитивной лингвистики, является *рассмотрение только лексико-семантического уровня языка писателя*, который, на наш взгляд, является только небольшой частью системы идиостиля. Незаслуженно игнорируется фонетический, синтаксический и стилистический уровни языка, что не позволяет полноценно оценить художественную систему автора и выйти на понимание его картины мира. Схожее представление о понятии идиостиля формируется в работе О.В. Четвериковой «Знаки авторства как средства вербальной манифестации смысловой сферы творческой языковой личности». В работе представлен интегральный подход к рассмотрению идиостиля как поэтической модели, в основе которой лежит система концептов. Материалом исследования являются произведения А. Ахматовой, И. Бунина, Н. Гумилёва, М. Цветаевой. Автор также поддерживает деятельностный подход в интерпретации идиостиля. По её мнению, средства языка и когнитивные структуры находятся в состоянии упорядоченного взаимодействия, которое формирует не только образ мира автора, но и его концептосферу, которая основывается на доминирующих мотивах и установках, мировоззрении и самосознании автора художественного произведения, основанных на его

жизненном опыте. Языковая деятельность творческой личности рассматривается как база для формирования поэтической модели мира, картины мира или модели отношения к миру, в которой находят свое воплощение знаки авторства. Автор производит целостный интегративный анализ совокупности текстов, что позволяет ей выявить стабильные характеристики и особенности «семиотического поведения автора», на основе которых можно выяснить особенности языкового поведения личности. Система личностных актуальных смыслов имеет устойчивые, неизменяющиеся способы языкового выражения, которые О.В. Четверикова называет «знаками авторства».

На наш взгляд, рассмотрение авторской системы с точки зрения системы смыслов, является очень актуальным и современным направлением научных изысканий в области лингвистики. Именно смыслы позволяют выйти на понимание индивидуально-авторской художественной системы и картины мира. Существенным преимуществом данной концепции является обращение к различным средствам объективации авторских смыслов, которые включают как языковые знаки авторства (фонетические, графические, лексико-грамматические и синтаксические), так и формально-содержательные, выявляемые при анализе лейтмотивов творчества, интертекстуальных связях, хронотопа, построении текста и т.д.

Психолингвистическая интерпретация идиостиля основывается на понимании идиостиля как системы концептов-доминант, отражающих особенности художественного мышления автора. Концепт в данном случае понимается как образ, совокупность смыслов, выводимых из текста. Организация и создание художественного текста обусловлено мотивами: «Мотив создания текста может выходить и за пределы реально существующей ситуации и отражать разнообразные представления автора о затекстовой ситуации» [Белянин 1988: 18]. В работе В.П. Белянина «Психолингвистические аспекты художественного текста» термин идиостиль ещё не обозначен как отдельное научное понятие, но отмечается важность

автора в создании художественного текста как особого вида речевого произведения. Самым личностно-отмеченным компонентом художественного текста, по мнению автора, является стиль: «Стиль писателя тем самым создаёт уникальный, глубоко личностный художественный мир произведения, формирует его эмоциональную сферу» [Белянин 1988: 20]. Помимо стиля, личностные мотивы автора проявляются в выборе темы, идеи, проблемы, которую он обозначает в своем тексте, характерах людей, в структуре композиции и сюжетах и, конечно, в языке художественного текста.

По мнению В.А. Пищальниковой, в процессе создания художественного текста автор стремится воплотить свои личностные смыслы и зафиксировать их в его пределах при помощи средств национального языка: «...реальные предметы и их отношения служат мотивом мыслительного процесса, толчком для него, а результатом является фиксация личностного смысла в языковых единицах» [Пищальникова 1992: 19]. Таким образом, язык анализируется не сам по себе, а как «субстанция художественной идеи». Таким образом, идиостиль представляет собой «...систему логико-семантических способов репрезентации доминантных личностных смыслов концептуальной системы автора художественного текста ...» [там же], которая представлена в речевой деятельности писателя.

Рассматривая идиостиль в современной лингвистике, В.А. Пищальникова выделяет два основных направления: 1) изучает теоретические вопросы, которые связаны с исследованием сущности понятия, 2) специализируется на исследовании и анализе идиостилей конкретных авторов. Психолингвистический подход основывается на деятельностном отношении к понятию идиостиль, так как создание художественного текста обуславливается наличием у автора мотива и цели. Деятельностный подход позволяет интерпретировать идиостиль не только с точки зрения формы, но и содержания, так как смыслы, опредмеченные в текстовых проявлениях идиостиля, формируются на основе осознанной и

мотивированной деятельности автора произведения. Мотивация автора в выборе языковых единиц направлена на формирование у читателя наиболее адекватного представления о той системе смыслов, которые отражают его уникальное видение действительности и картину мира.

Другой из проблем изучения идиостиля предстает *смешение понятий «идиостиль» и «идиолект»*. Язык автора, выступающий как организованная определенным образом система национального языка, помимо лексической составляющей включает в себя фонетические особенности, синтаксическую организацию дискурса, а также множество вневингвистических факторов. Идиостиль является вариантом употребления языка (в данном случае мы употребим термин «идиолект»), несущий в себе определённые типические закономерности и модели текстопостроения, которые делают его узнаваемым.

Е. Г. Фоменко в своей статье, посвященной разбору идиостиля Джеймса Джойса, выделяет несколько подходов к понятию идиостиля в современной лингвистике [Фоменко: [www](#)]. Ученый, ссылаясь на идеи А. А. Шахматова, В. В. Виноградова, Р. А. Будагова, в своем исследовании приходит к выводу о том, что мнения лингвистов касательно идиолекта и идиостиля писателя расходятся. К примеру, В. В. Леденева считает, что идиостиль является результатом текстопорождающей и эстетической деятельности языковой личности, соответственно, он отражен в совокупности избранных тем, жанров, средств и приемов, необходимых для построения текста и передачи как информативных, так и эмотивно-экспрессивных компонентов [Леденева 2001: 38]. Таким образом, по мнению ученой, автор избирает определенные средства для выражения своего замысла, руководствуясь субъективными принципами предпочтительности, что и определяет индивидуальный характер идиостиля, то есть его отличие от идиостилей других писателей. По мнению исследователя, идиолект – «индивидуализированная «версия» общенародного языка». Особенность идиостиля писателя проявляется в использовании автором стилистически окрашенной лексики, окказионализмов, формировании индивидуальных концептов.

По мнению других исследователей, идиолект считается базой для идиостиля писателя. Например, Д. Кристалл и Д. Дейви в своей работе, посвященной стилистическому анализу текста, отмечают, что «понятие индивидуальной манеры следует отличать от понятия авторской оригинальности, которая имеет относительно временный характер и предполагает своеобразный, но сознательный отбор языковых средств» [Кристалл 1980: 148-149]. Для лингвистов отличны друг от друга понятия «оригинальность», под которым они имеют в виду стиль автора и «индивидуальность», то есть идиолект. Различие проявляется в том, что характер индивидуальной манеры достаточно постоянен и не может быть управляем, более того, имеет нелингвистический характер. Свойство оригинальности определяется неустойчивыми, временными чертами, констатирующими индивидуально-авторское использование языковых средств.

Похожей позиции, заключающейся в разграничении понятий идиостиль и идиолект, придерживается и М. А. Федотова. Различие выражается в том, что под идиолектом понимается «совокупность формальных и стилистических особенностей, свойственных речи отдельного носителя данного языка» [Федотова 2013: 223], а под идиостилем – «индивидуальная манера, способ, которым исполнены данный речевой акт или произведение, в том числе литературно-художественное», при этом осуществляется индивидуальный отбор средств и комбинация языковых знаков [там же].

Идиостиль как совокупность «доминирующих отличительных свойств речи индивида», проявляющихся в употреблении языковых единиц, выборе стиля, жанра и т.д., определяется М.П. Котюровой. По мнению исследователя, «идиостиль соотносится с языковой личностью в определенной социальной роли субъекта в частности» [Котюрова 2003: 96]. В своей работе М.П. Котюрова указывает на то, что понятия идиостиля и идиолекта близки, но не тождественны. Отличие заключается в том, что идиолект представляет собой группу «собственно структурно-языковых

особенностей (стабильных характеристик), имеющих место в речи отдельного носителя языка» [Котюрова 2003: 95]. Основной акцент сделан на том, что идиостиль представляет «стиль языковой личности во всем многообразии проявления специфики ее уровней в текстопорождающей деятельности и в структуре, семантике и прагматике текста в рамках того или иного функционального стиля речи» [Котюрова 2003: 97].

Безусловно, что приоритет выбора идиолекта или идиостиля напрямую зависит от задач, поставленных исследователем. Например, по замечанию Н. К. Онипенко, в лингвопоэтических работах преобладает «описание идиолекта» [Онипенко 2001: 101]. В трудах, посвященных семиотике, под текстовым идиолектом, как правило, подразумевается определенный жанр, а также эпоха создания текста.

Как было определено, идиолект и идиостиль писателя могут изучаться отдельно друг от друга в зависимости от исследовательских целей, но их нераздельность не вызывает сомнений. Поскольку проблема идиостиля носит комплексный характер, то необходим многоуровневый подход к анализу стилевого своеобразия писателя. По мысли З.Я. Тураевой, идиолект присущ любой языковой личности, в то время как «собственный идиостиль писателя определяется системой национального языка» [Тураева 1994: 114]. Мнение исследовательницы во многом совпадает с устоявшимся в науке положением, выдвинутым В.И. Карасиком: «Идиостиль писателя, включая в себя идиолект, проявляется в языковой и коммуникативной компетенции, осознанном выборе средств общения, языковом чутье и вкусе» [Карасик 2004: 12]. В итоге получается, что идиостиль писателя есть «индивидуально устанавливаемая языковой личностью система отношений к разнообразным способам авторепрезентации средствами идиолекта» [Леденева 2001: 40].

На данный момент выделяется пять подходов к анализу идиостиля. Такие подходы были предложены Е. В. Старковой в статье «Проблемы понимания феномена идиостиля в лингвистических исследованиях» [Старкова 2015: 77]:

1) **Семантико-стилистический** подход. В рамках данного подхода идиостиль изучается как система «индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения» [Виноградов 1961: 85]. Ярким представителем семантико-стилистического подхода являлся В. В. Виноградов.

2) При **лингвопоэтическом** подходе идиостиль трактуется как «сложная система взаимообусловленных языковых приемов, участвующих в построении художественного мира поэта» [Болотнова 2004: 37]. Направлением этого подхода является выявление общих закономерностей в словоупотреблении различных авторов, т.е. лексикоцентризм выступает ключевым понятием.

3) В **системно-структурном** подходе идиостиль характеризуется как «особый модус лингвистического конструирования миров, некоторую функцию, которая соотносит принимающие различные состояния языка с соответствующим определенному состоянию языка возможным миром» [Золян 2014: 25]. Согласно мысли ученого, в идиостиле существует некий «код иносказания», присущий личности писателя, который «задается генетически и зависит от способа мышления творческой личности» [там же].

4) **Коммуникативно-деятельный** подход сопоставляет понятия «идиостиль» и «творческая индивидуальность автора». Доминирующей концепцией этого направления выступает учение о языковой личности Ю. Н. Караулова. «Каждая грань художественного текста... в любом ракурсе рассмотрения его в качестве объекта лингвистического исследования, высвечивает роль автора – языковой личности, творческой личности – создателя, преобразователя, эстетически трансформирующего и варьирующего средства языка, пользующегося ими как тончайшим инструментом в выражении своих взглядов и оценок», – отмечает В. В. Леденева [Леденева 2001: 41].

Подытоживая вышесказанное, отметим, что идиостиль является

популярным предметом исследований в последние годы и заслуживает изучения. В изучении данного вопроса представлено множество направлений, каждое из них имеет место для научного рассмотрения. Для нашей работы предстает актуальным такое определение идиостиля, под которым понимается совокупность индивидуальных особенностей автора на всех уровнях языка, включающих лексические, грамматические и стилистические особенности речи писателя.

### **1.3. Соотношение идиостилевой специфики и образа автора**

В художественном тексте автор позиционируется как личность, предстающая в произведении и выраженная через языковое пространство субъекта. Совокупность языковых средств реконструирует уникальное сознание писателя, представляющее его ценности, установки, цели. Через анализ языковой личности писателя происходит выявление и понимание его жизненных доминант и мотивов, которые находят отражение в создаваемых им текстах.

Рассмотрение образа автора является главной задачей для предметного анализа индивидуальных особенностей стиля. Под этим понятием подразумевается образ создателя художественного текста, возникающий в результате когнитивной деятельности читателя. Образ автора как проявление категории субъектности является стержнем, составляющим единство всех элементов структуры литературного произведения.

Образ автора, по словам В.В. Виноградова, выступает как «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем-рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» [Виноградов 1971: 118]. Этим обуславливается проявление «литературного артистизма» творца,

который обращается к выразительным речевым средствам, экспрессивному движению стиля и характеру оценок, что и составляет основу идиостиля автора. В произведении образ автора создается речевыми средствами, анализ которых позволяет определить способ выражения авторской картины мира.

Концепция В. В. Виноградова выражена в том, что принципы и законы словесно-художественного построения образа автора следует искать в тексте самого художественного произведения. «Диалектика писательского «Я», являющая собой скорее не «образ – имя, а образ – местоимение», предполагает «широкое право перевоплощения и видоизменения действительности». Изучая вопрос о взаимосвязи между автором и структурой создаваемого им текста как словесно-художественного целого, В. В. Виноградов приходит к выводу, что «стиль писателя... создает и воспроизводит индивидуально-выразительные качества и соотношения вещей-образов, типические для творческой системы именно этого художника» [Виноградов 1971: 211]. Перенос теоретическое положение на наше исследование, приведем пример – на страницах произведения «Дуэль» мы встречаем в тексте высказывание, в котором явно просматривается авторское мнение: *«В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...»* («Дуэль»). Философичность в рамках заданного автором риторического вопроса заставляет задуматься, становясь темой для обсуждения многих поколений читателей.

«Стиль литературной личности, или «стиль писателя», согласно В. В. Виноградову, это есть его «слог». Под слогом В. Г. Белинский понимал «уменье выразить мысли тем словом, тем оборотом, какие требуются сущностью самой мысли... Слог – это сам талант, сама мысль... в слоге весь человек; слог всегда оригинален как личность, как характер...» [Белинский 1948: 23].

Один из первых исследователей данного понятия, А. И. Ефимов, полагает, что «изучение слога выражается главным образом в определении того, что берется писателем из языка и как, в каких целях употребляется, и чем отличается голос данного писателя от голосов других» [Ефимов 1957: 166]

Похожей позиции придерживается Г. О. Винокур: «Исследуя язык писателя или отдельного его произведения, мы тем самым вступаем уже на мост, ведущий от языка как чего-то внеличного, общего, надындивидуального, к самой личности пишущего» [Винокур 1959: 231]. В. В. Виноградов подчеркивал, что «через постижение образа автора как «сверхкатегории» художественного произведения и пролегает путь его комплексного, целостного анализа».

В.Б. Катаев в статье «К постановке проблемы образа автора» отмечает, что «Видеть возможность только лингвистического описания образа автора было бы неверно. Человеческая сущность автора сказывается в элементах, которые, будучи выражены через язык, языковыми не являются». Исследователь подчеркивает, что необходимо обращать внимание не только на словесно выраженный образ автора, но и учитывать ментальное восприятие [Катаев 1966: 39].

С понятием «образа автора» тесно связана категория модальности, соединяющей все единицы текста в единое смысловое и структурное целое. Об этом свидетельствует Н.С. Валгина: «Прагматический аспект данной категории рассматривает взаимоотношения автора и читателя» [Валгина 2003: 64]. Это обусловлено тем, что восприятие личности автора носит двусторонний характер, основанный на взаимодействии автора и читателя. Н.С. Валгина приводит понимание термина, к которому мы обращаемся в данном исследовании. Под модальностью текста понимают «выражение авторской позиции в тексте, авторского отношения к предмету сообщения, своих ценностных установок» [Валгина 2003: 65]. Авторская оценка изображаемого подразумевает поиск различных способов выражения, строго

подчиненных интенции автора в зависимости от текста. Модальность как выражение отношения автора к предмету сообщения предполагает восприятие текста как структурное целое. Такое восприятие основано не на рассмотрении свойств отдельных речевых единиц, а на установлении их функций в составе целого.

Говоря об особенностях илиостиля, можно предположить, что идиостилевым маркером может выступать такое средство номинации, как фразовая номинация. Поскольку языковой потенциал фразовых номинаций весьма универсален, то использование данных единиц в индивидуальном стиле отдельных авторов вполне объяснимо. По своим характеристикам это совершенно объективное состояние развития литературного языка, всегда потенциально неисчерпаемого и готового к открытиям и новшествам. Вместе с тем, это действие принципа имманентности творчества, тайны выбора методов и средств самовыражения, при соблюдении принципа свободы художественной мысли [Фрикке 2003: 80]. Анализ лингвопрагматической специфики фразовых номинаций как интереснейшего идиостилевого средства формирования метатекста в тексте художественного произведения тесно связан с привычным пониманием идиостиля.

Непосредственно с понятием «образ автора» соотносится понятие языковой личности, выступая его лингвопрагматическим «преемником».

Данное понятие языковой личности неразрывно связано с формированием понятия идиостиля. Это обусловлено тем, что при данном подходе исследования невозможно не обратиться к личности писателя в ходе изучения особенностей его языка. Чтобы глубже и достовернее изучить язык писателя, необходимо выйти за пределы и обратиться к его конкретному носителю, творцу, языковой личности.

Впервые термин «языковая личность» был употреблен в книге «О художественной прозе» (1930 г.) В.В. Виноградовым. Историческими предпосылками, послужившими возникновению подобного понятия, были идеи таких языковедов, как А.А. Потебня, И.А. Бодуэн де Куртенэ и др., о

том, что язык является выразителем духа народа, нации. Далее в лингвистической науке этот вопрос получил развитие и обратит на себя внимание таких лингвистов, как В. В. Виноградов, Ю. Н. Тынянов, Ю. Н. Караулов, Б. А. Ларин и другие.

Ю. Н. Караулов является одним из первых исследователей, которому принадлежит приоритет в построении единой теории языковой личности. Лингвист понимает под языковой личностью вид полноценного представления личности, который включает в себя психический, социальный, этический и другие компоненты личности человека, раскрывающие его посредством языка. Теория языковой личности аккумулирует в себе лингвистические и психологические знания. Предназначение концепции языковой личности сводится к «построению обобщенного образа носителя языка как объекта словесного воздействия» [Будагов 1976: 305].

Учение о языковой личности стало объектом внимания многих лингвистов. С течением времени в лингвистике сложилось три основных направления изучения языковой личности: структурное (Ю.Н. Караулов, М.В. Антропов, Г.И. Богин, Е.В. Иванцова и др.), коммуникативное (В.И. Карасик, А.А. Волков, В.Е. Гольдин и др.), стратегическое (С.А. Наумова, Л.В. Барсук, А.А. Залевская и др.). Описание языковой личности в научной литературе осуществляется с разных позиций: психолингвистической (А.Н. Леонтьев, Л.С. Выготский, Н.И. Жинкин), когнитивной (Е.С. Кубрякова), социолингвистической (Т.И. Ерофеева, В.А. Аврорин, Т.В. Кочеткова), лингво-культурологической (В.А. Маслова, В.И. Карасик), лингводидактической (Н.Б. Лебедева, Н.Д. Голев, Л.П. Клобукова).

В качестве актуального для нас определения языковой личности используется предложенное Ю.Н. Карауловым: «Языковая личность – совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов), которые различаются: а) степенью структурно-языковой сложности, б) глубиной и

точностью отражения действительности, в) определенной целевой направленностью» [Караулов 1987: 8].

Также Ю.Н. Караулов выстраивает структуру языковой личности. Из этого следует, что можно охарактеризовать автора текста как языковую личность, учитывая три ступени исследования.

В первую очередь, изучение необходимо вести с учетом особенностей использования писателем языковых единиц (вербально-семантический уровень). По мысли лингвиста, внимание следует обращать на используемые автором слова в их семантико-синтаксических, грамматико-парадигматических и ассоциативных отношениях.

Во-вторых, уникальность языковой личности автора текста помогает увидеть анализ тезаурусного уровня. Акцент должен быть сделан на изучении когнитивных понятий, на осмыслении идей и концептов. С данной стороны исследователь рассматривает язык писателя с целью определения семантических полей, раскрывающих авторское мироощущение.

В-третьих, необходимо изучить коммуникативных потребностей автора текста, т.е. выйти на мотивационно-прагматический уровень. Уместно обратиться к образам прецедентных текстов культуры, осмыслить особенности коммуникативной ситуации и коммуникативных ролей, определяющих цели и замысел писателя.

В своей работе мы опираемся на изучение языковой личности данного автора через анализ корпуса текстов, чтобы охарактеризовать языковые особенности восприятия окружающего мира. Процесс исследования включает в себя не только лексические средства, используемые говорящим, но и поиск языковых единиц, способных отражать сложный процесс облачения иерархии смыслов в языковую форму.

Такой ментально-языковой единицей, по мнению С.Г. Воркачева, является концепт. Лингвист указывает на то, что в семантический состав концепта входит предметная отнесенность, коммуникативно значимая информация, прагматическая информация языкового знака

(экспрессивность), когнитивная память слова и культурно-этнический компонент. Концепт обрывает новыми личностными смыслами в зависимости от интенций автора в его высказываниях, отражая таким образом, уникальное мировидение писателя.

Личностный компонент этого понятия представляется весьма важной с идиостилевой точки зрения позицией, в которой кроется своеобразие индивидуальности автора. Этим обусловлен поиск языковых форм для игры, особых речевых масок, маркированных личными творческими предпочтениями создателя текста. Следовательно, языковая личность автора выступает в роли некой трансформации образа автора художественного текста, которая, в силу своего субъективного содержания, проявляется в идиостилевой организации картины мира, а также формирующемся на ее основе художественного текста.

В своих произведениях А.П. Чехов в словесно-художественной форме является выразителем своего мировоззрения, эстетического кредо, ассоциаций. Художественная личность писателя, таким образом, имеет эстетическую сущность и отражает концептуальную и языковую картину мира создателя литературного произведения. Важным при этом является то, что автор произведения отбирает материал повествования, ищет форму выражения, а также выбирает героя, через которого частично выражает нравственное отношение к изображаемому. При этом следует отметить, что писатель как носитель определенного взгляда на мир опирается на ряд ценностей, близких его творческому сознанию. Аксиологические характеристики ментальной составляющей его индивидуальной картины мира представляют уникальность творческой личности А.П. Чехова. Это характеризуется особым видением окружающей его действительности, прагматическими и эмоциональными оценками мира.

#### 1.4. Специфика концепта в идиостиловом своеобразии писателя

Как нами было выявлено, понятие концепта при рассмотрении идиостиля А.П. Чехова стало ключевым. Через призму концептов постигается авторский взгляд на мир и особенности его восприятия жизненной действительности, репрезентированных в текстах. Поэтому целесообразно будет упорядочить подходы к изучению концепта в лингвистике и представить свое понимание данного термина.

Один из основоположников учения о концепте, исследователь С.А. Аскольдов, еще в двадцатые годы XX века впервые попытался дать свое толкование термину в значении «комплекс понятий, представлений, чувств, эмоций, волевых проявлений» [Аскольдов 1997: 274]. Им же была представлена первая классификация концептов, в которой ученый разграничил познавательные и художественные [Аскольдов 1997: 271].

Значимость открытия С.А. Аскольдова высоко оценил Д.С. Лихачев в своей работе «Концептосфера русского языка»: «Аспекты анализа значения концепта, введенные С.А. Аскольдовым-Алексеевым, могут значительно расширить сферу исследования в сторону историко-культурного рассмотрения проблемы» [Лихачев 1997: 148]. Ученый также развивает мысль о том, что концепт является «результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека, а не возникает из значения слова» [Лихачев 1997: 150–151].

В современной лингвистике концепт насчитывает несколько десятков определений. Это связано с его интердисциплинарностью и нахождением на пересечении нескольких научных областей: культурологии, лингвистики, психологии. Таким объяснением руководствуется в своем труде В.И. Карасик, подчеркивающий многоплановость в изучении концепта: «Он вошел в понятийный аппарат когнитивистики, семантики,

лингвокультурологии» [Карасик 2001: 75]. Исследователи подчеркивают, что сложность дефиниции концепта обусловлена множественностью его граней, открывающихся с различных точек зрения [Берестнев 1997: 48], неопределенностью объема его содержания, разнородностью существенных признаков [Зиновьева 2003: 16]. Кроме этого, по своей структуре концепт представляет сложный и многогранный феномен, сочетающий конкретное и абстрактное, универсальное и индивидуальное. Как правило, под скукой подразумевается состояние апатии, лени, подавленности, что воплощается в национальном представлении. Индивидуальному значению соответствует то, что на вышеуказанное значение наслаивается и авторское: Скука становится источником действий. Она побуждает к бессмысленным занятиям и ничего не значащим: *«Сегодня от скуки, от нечего делать, я взял в руки вот эту книгу – старые университетские лекции, и мне стало смешно...»* («Три сестры»).

Именно с этим, на наш взгляд, и связано отсутствие единого признанного определения для этого понятия. Каждый исследователь, предлагающий какое-либо определение, основывается на одном из аспектов многосторонней комплексности концепта. Рассмотрим наиболее полно представленные в науке толкования.

В современной лингвистической науке разграничивают два основных подхода к изучению концептов: *лингвокогнитивный* и *лингвокультурный*. Аспектом изучения при *когнитивном* подходе (Е.С. Кубрякова, А.П. Бабушкин) становится концепт как когнитивная единица. Известный когнитивист Е. С. Кубрякова считает, что концепты – это «единицы сознания и информационной структуры, отражающей человеческий опыт» [Кубрякова 1996: 245]. По мнению другого ученого, занимающегося данной проблемой, А.П. Бабушкина, концепт «является ментальной репрезентацией, которая определяет, как вещи связаны между собой и как они категоризируются» [Бабушкин 1996: 103].

В данном исследовании для нас наиболее важным является *лингвокультурный* подход (С.Г. Воркачев, Ю.С. Степанов) к изучению концепта. В рамках этого подхода под концептом С.Г. Воркачев понимает некое понятие, отражающее «ментальность и менталитет обобщенного носителя естественного языка», отмечая его лингвокультурную специфику [Воркачев 2002: 90]. Так, лингвокультурный концепт отличен своей ментальной сущностью, поскольку именно в человеческом сознании взаимодействуют язык и культура.

Одним из важных критериев при изучении концепта как лингвокультурной единицы предстает важность точного определения семантики данного термина. Отметим, Ю.С. Степанов придерживается мнения о том, что существует связь «понятия» и «концепта». Он пишет: «Концепт – явление того же порядка, что и понятие. По своей внутренней форме в русском языке слова концепт и понятие одинаковы <...>. В научном языке эти два слова также иногда выступают как синонимы, одно вместо другого. Но так они употребляются лишь изредка. В настоящее время они довольно четко разграничены». Суть нетождественности категорий «концепт» и «понятие» емко сформулировал В.З. Демьянков: «Разграничение проходит по следующей линии: понятия – то, о чем люди договариваются, их люди конструируют для того, чтобы иметь общий язык при обсуждении проблем; концепты же существуют сами по себе, их люди реконструируют» [Демьянков 2001: 45].

Академик Ю.С. Степанов постулирует взаимопроникновение культуры и сознания человека: «культура входит в ментальный мир человека, а также человек сам входит в культуру и влияет на нее» [Степанов 1997: 41]. Ученый указывал на чувственное восприятие концепта, помимо логического: «концепты не только мыслятся, но и переживаются» [Степанов 1997: 40]. Это подтверждает и Н.Д. Арутюнова, говоря о том, что «Концепты образуют своего рода культурный слой, посредничающий между человеком и миром» [Арутюнова 1993: 21]. По словам Ю.Е. Прохорова, «человеческое сознание

выступает связующим звеном между действительностью и языком» [Прохоров 2009: 18]. Данный тезис обусловлен тем, что преобразование культурной информации является процессом восприятия и анализа поступающих извне знаний. Исходя из мнений ученых, мы склоняемся к тому, что в нашей работе под концептом принято понимать некую единицу сознания, ментальности, которая отражает уровень культурного сознания человека и выражается посредством языка. При этом, концепт, репрезентированный в авторском тексте, подвергается анализу. Выбор лингвокультурного подхода в исследовании обусловлен тем, что в произведениях писателя, являющегося носителем культуры, преломляется национальная культурная специфика концепта.

Следовательно, концепт мыслится как единица культурного сознания и восприятия действительности. Поэтому существует необходимость создания обобщенной картины мира. Такая модель мировосприятия может быть определена как *когнитивная*, поскольку является результатом познания и представлена в виде системы знаний – концептосферы. Как и предыдущее понятие, концептосфера не имеет универсального определения, трактовки данного термина широко представлены в лингвистической литературе. Отмечается, что впервые в отечественную лингвистику термин «концептосфера» для обозначения совокупности концептов был введен Д.С. Лихачёвым. Ученый объясняет это понятие следующим образом: «совокупность потенциалов, открываемых в словарном запасе отдельного человека, как и всего языка в целом» [Лихачев 1993: 5].

В интерпретации Д.С. Лихачева концептосфера предстает неким обобщением, вбирающим в себя ряд ключевых концептов. Похожая точка зрения принадлежит исследовательнице Н.М. Лебедевой, которая считает, что «Наша собственная культура задает нам когнитивную матрицу для понимания мира, так называемую «картину мира» [Лебедева 1999: 21]. То есть, под когнитивной картиной мира понимается совокупность концептов и ментальных представлений, заданных культурой. Такая картина мира

является первичной, поскольку вбирает в себя знания и представления народа. Более узкой в плане отношения к творчеству писателя предстает художественная картина мира, основанная на индивидуальных концептах, присущих определенному «авторскому восприятию мира» [Попова 2007: 8]. Соответственно, анализ отдельных концептов и их смысловых объединений дает возможность моделировать аксиологическую картину мира А.П. Чехова через описание концептосферы и ее важнейших составляющих. Она становится ключом к пониманию особенностей мировидения писателя, его индивидуального стиля. Как отмечает Д.С. Лихачев, «концептосфера русского языка, созданная писателями и фольклором, чрезвычайно богата» [Лихачев 1993: 6].

Следует отметить, что концептосфера является системой, в которой все ее элементы (концепты) взаимодействуют друг с другом. Признавая ее упорядоченный характер, мы учитываем то, что концепты вступают в отношения сходства, различия и иерархии с иными концептами. То есть, концепт не является изолированной единицей, он напрямую связан с другими элементами системы.

Индивидуальная концептосфера писателя строится с опорой на национальную, но в то же время способна влиять на последнюю, пополняя ее. Д.С. Лихачев писал, что «не все люди в равной мере обладают способностью обогащать концептосферу национального языка. Особое значение в создании концептосферы принадлежит писателям» [Лихачев 1993: 6]. Кроме того, «анализ текста, направленный на исследование особенностей авторской концептуализации, ведет к пониманию процесса порождения новых смыслов, выявляет способности отдельного человека постоянно пополнять эту систему» [Мещерякова 2007: 23]. Следовательно, изучение концептосферы А.П. Чехова позволит пополнить свои представления не только о его языковой личности и индивидуальной картине мира, но и об основных особенностях народа, которому он принадлежит.

Поэтому изучение индивидуально-авторских концептов, вербализованных в произведениях, представляется особо значимым.

Как считает О.А. Мещерякова, «писатель и поэт воплощают в своей речевой деятельности характерный для их самосознания идеал, отражающий культуру данной эпохи, данного народа, и одновременно имеющий индивидуальные черты» [Мещерякова 2007: 20]. Идиостиль писателя анализируется на основе языкового выражения авторских концептов в тексте, а также культурных концептов в авторском слове.

Анализируя тексты писателя для моделирования его концептосферы, необходимо обращать внимание на ключевые понятия, являющиеся элементами субъективного авторского образа мира, авторского мировидения. По отношению к тексту они являются константами, способными реконструировать в сжатом виде содержание определенного текста. В силу повторяемости, сквозного характера они являются единицами индивидуального авторского лексикона, однозначным и неповторимым образом характеризуют его идиостиль. Таким образом, актуализируемые в тексте ключевые смыслы, репрезентируемые концептами, помогают выявить особенности авторского менталитета, изучить языковую личность автора, осмыслить специфику их отражения в авторском стиле. По мнению О.А. Мещеряковой, исследование художественных текстов, являющихся средством актуализации совокупности концептов языковой личности автора, включает в себя обязательный анализ концептосферы. «С одной стороны, оно открывает силу притягательности произведения, объясняет существование множества его интерпретаций – ведь концепт не только подменяет собой значение слова, он в известной мере расширяет значение, оставляя возможности для сотворчества, домысливания. С другой стороны, будучи в основном всеобщими, концепты одновременно заключают в себе потенциальные отклонения и дополнения, т.е. являются незакрытыми образованиями» [Мещерякова 2007: 31]. Следовательно, лексические единицы, репрезентирующие ключевые концепты в языке, являются

ключевыми по отношению и к определенной языковой картине мира, и к тексту, автор которого является носителем данного языка.

Таким образом, язык писателя, исследование его идиостилевых черт необходимо изучать через призму того, каким образом он воплощает в себе культуру, как он отражает тот способ мировидения, который характерен для его сознания. Идиостиль также тесно связан с национально-ценностными интенциями писателя, что накладывает отпечаток на его произведения. В связи с этим возникает понятие концепта как основной единицы менталитета, понимаемый как «семантическое образование, отмеченное лингвокультурной спецификой и тем или иным образом характеризующее носителей определенной этнокультуры» [Маслова 2004: 36]. Ряд концептов, взаимосвязанных друг с другом, образует концептосферу как целостную систему. С одной стороны, индивидуально-авторская концептосфера писателя опирается на национальную концептосферу языка. С другой стороны, происходит пополнение ее новыми смыслами, поэтому исследование текстов А.П. Чехова с точки зрения его концептосферы расширяет представление не только об авторской картине мира, но и национальной специфике художественных текстов.

### **Выводы по первой главе.**

Идиостиль писателя является важным вопросом исследования авторского языка. Особенности индивидуально-авторского стиля рассматриваются с точки зрения лингвокультурологии, так как ментальная составляющая идиостиля является отражением культурно-национальной картины мира. Таким образом, в данной работе исследуется авторская ментальность, воплощенная в языке, позволяющая осмыслить особенности мировосприятия писателя. Постижение авторской картины мира происходит через образ автора, который, по словам В.В. Виноградова, выступает как «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем-

рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» [Виноградов 1971: 118]. При этом проявление идиостиля может выражаться с авторской интенцией, обладать особой авторской модальностью. Интерпретация рассматриваемых нами произведений А.П. Чехова позволяет выявить свойственные автору способы организации текста.

В нашем исследовании изучение идиостиля ведется в рамках когнитивной лингвистики, поэтому мы обращаемся к концепту как элементу индивидуально-авторской картины мира. Представители лингвокультурного подхода, в частности, Н.Д. Арутюнова, говорят о том, что «Концепты образуют своего рода культурный слой, посредничающий между человеком и миром» [Арутюнова 1993: 21]. Творчество А.П. Чехова рассматривается через определенный ряд концептов, репрезентированных в тексте и отражающих авторское представление о действительности. Такая совокупность концептов и их смысловых объединений [Лихачев 1993: 6] складывается в индивидуальную концептосферу писателя, которая становится ключом к пониманию особенностей мировидения автора, его идиостиля.

Идиостиль писателя представляет особую сферу, сочетающую когнитивный и коннотативный аспекты. Коннотативный аспект объясняется дополнительными смыслами, которые «прирастают» к основному смысловому значению концептов. В данной работе нас интересуют коннотации вokkaзиональном использовании, поскольку предметом исследования мы определяем индивидуально-авторский стиль. Коннотативным значением наделяется языковая единица, к которой добавляется предметно-понятийное или символическое содержание. Глубина закладываемых смыслов соотносится с культурно-национальным сознанием автора, его представлениями о мире (степь как символ новой жизни, как представление о счастье).

Итак, уникальный стиль А.П. Чехова составляет сочетание ментального и индивидуального с присущими только ему приемами осмысления окружающей действительности, особенностями восприятия и принципами создания текста. Как показывает исследование, особенность чеховского идиостиля в том, что репрезентация концептов в его текстах позволяет обобщить составляющие авторской картины мира, а коннотативные значения углубляют и уточняют заложенные автором смыслы.

## ГЛАВА 2. ИДИОСТИЛЕВЫЕ МАРКЕРЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ А.П. ЧЕХОВА

### 2.1. «Тоска» и «Скука» как константы эмоциональной картины мира

В русской языковой картине мира концепт «тоска» обладает особым значением. К изучению данного концепта обращен исследовательский интерес таких лингвистов, как Ю. С. Степанов, А. Д. Шмелев, Н. Д. Арутюнова, А. Вежбицкая, В. В. Колесов, Н. А. Красавский и др., о чем свидетельствует значимость этого концепта в русской культуре. Его глубокие корни фиксируются уже в древнерусском языке – в тексте «Слово о полку Игореве». Концепт «тоска» «не прерывает своего существования в концептосфере русского языка и в современном русском языке овнешняется в большом количестве своих вербальных репрезентантов», а также обладает множеством культурных коннотаций, что свидетельствует о значимости этого концепта в эмоциональной картине мира русских [Димитрова 2005: 269-270].

Анализ происхождения лексемы тоска представлен в работах И.Ю. Вертеловой (2004). Ученая указывает на следующие признаки концепта тоска: «физическая пустота, незаполненность» и «сила». Она свидетельствует о том, что тоска является «принципиально внутренним переживанием, при котором человек рассматривает себя как объект воздействия опустошающей его силы» [Вертелова 2004: 228]. Помимо этого, исследовательница отмечает, что в языковом сознании кроме тоски по чему-либо конкретному, существует также тоска беспредметная, беспричинная.

Анализируя смысловое наполнение лексемы «тоска», Н. Бердяев говорит: «Тоска направлена к высшему миру и сопровождается чувством ничтожества, пустоты, тленности этого мира» [Бердяев 1991: 50–56]. Таким образом, понятие тоски ассоциируется с такими ощущениями русского

сознания, как одиночество, безнадежность. Это тяжелое, гнетущее чувство, душевная тревога, уныние.

Национальные черты также выявляются и в концепте «Скука», истоки которого зарождаются еще в пушкинском произведении «Евгений Онегин». Для осмысления национальной специфики наиболее плодотворным представляется обращение к текстам классиков русской литературы, поскольку концептуализация мира в их произведениях, «с одной стороны, отражает универсальные законы мироустройства, а с другой – индивидуальные, даже уникальные, воображаемые идеи» [Бабенко 2004: 108].

Для нашей работы лингвокогнитивный интерес представляет наследие А.П. Чехова, что обусловлено неоднократным выделением литературоведами «скуки», «тоски» как одних из ведущих мотивов чеховского творчества, акцентированием внимания на ее мировоззренческой нагруженности (Г.Е. Маханова, Е.А. Ляцкий, А. Семкин, И.Н. Сухих, Л.П. Якимова, Л. Шестов и др.). Отнесение «скуки» к числу ключевых концептов писателя подкрепляется и результатами исследований Т.Б. Зайцевой, доказывающей, что «скука» – одна из важнейших экзистенциальных категорий в художественной антропологии Чехова, где она нередко является условием «пробуждения личности и ее устремленности к подлинному существованию» [Зайцева 2015: 8].

Исследуемые в нашей работе концепты «тоска», «скука» и подобные им в лингвистике именуется эмоциональными. В языковой картине мира по характеру концептуализируемой информации концепты разделяются на две группы: «первая представлена абстрактными именами, репрезентующими знания о феноменах внутренней сферы человека, психоэмоциональных процессах и т.п. (к ней относятся вышеуказанные концепты), вторая – конкретными именами, денотаты которых выражают представления о реальных объектах материального мира или их свойствах, передаваемых посредством органов чувств» [Маханова 2016: 25]. Истолкование сущности

эмоциональных концептов представляет собой особую трудность, поскольку природа эмоций является одной из самых сложных областей описания как в психологии, так в лингвистике: «В человеческой психике вряд ли можно найти явление более сложное, расплывчатое, неопределенное и в то же время более значимое для личностного мироощущения и миропонимания, чем эмоции» [Россия лингвистическая 2012: 70].

В частности, особенность эмоций выражена в диффузном характере их бытования. Это сказывается на словарных номинациях представленных лексем. Например, дефиниция «Скука» раскрывается через широкозначные слова, обладающие диффузной семантикой – «чувство», «состояние», которые свидетельствуют о принадлежности номинанта концепта эмоциональной сфере. К сожалению, сегменты эмоционально-чувственной концептосферы человека тесно переплетены друг с другом, поскольку, по мнению психологов, в природе не бывает «чистых» эмоций, «всякая эмоция комплексна, она подобна молекуле, состоящей из множества атомов» [Рубинштейн 1984: 152-155; Красавский 2001: 34]. Поэтому и в дефиниции анализируемого номинанта эмоции сосредоточен ряд номинантов других эмоций, значения которых пересекаются со скукой: скука – «уныние, тоска». Таким образом, правомерно сделать вывод об особенности лексикографической репрезентации исследуемой языковой единицы, которая выражена в пересечении с родственными эмоциональными дефинициями, а также многокомпонентном характере содержания эмоции как феномена.

## **2.2. Концепты «Тоска» и «Скука» в текстах А.П. Чехова**

Одними из ключевых концептов художественного творчества А.П. Чехова выступают тоска и скука, являясь особыми эмоционально-философскими константами, воплощающими в себе не только описание

внутреннего мира героев, но и ощущение всего бытия. Воплощение исследуемых концептов в текстовой деятельности А.П. Чехова, представленного эпистолярным и художественным наследием, позволяет описать ментальную единицу как принадлежащую индивидуально-авторскому психическому образованию, так и национальному мировосприятию.

Согласно данной мысли, концепт становится «инструментом, позволяющим рассмотреть в единстве художественный мир произведения и национальный мир» [Зусман 2003: 9].

Диалектика индивидуального и узуального в концепте «Скука» как художественного концепта текстов Чехова находит свое выражение в интеграции языковых средств его реализации: общеязыковые и контекстуальные синонимы, антонимы, фразеологизмы, а также характерные только для Чехова особые номинации концепта – окказионализмы (мерлехлюндия, хандрюля, оравнодушение), перифразы («приятная тоска бездействия»), образные сочетания («скука аспидская», «скука грозит пальцем» и др.). Репрезентация концепта осуществляется как в прямом, так и переносном значении, поскольку «отражение, особенно на высшей ступени его развития, какой является человеческое мышление, ни в коем случае нельзя понимать как отражение механическое, как копирование действительности «один к одному». Сложный, непрямой характер отражения в наибольшей, может быть, степени сказывается в мышлении художественном, где так важен субъективный момент, уникальная личность творца, его оригинальное видение мира и способ мышления о нем» [Есин 2000: 4]. Как известно, в языке писателя общенародное отбирается и часто подвергается переосмыслению, «преобразуется в своего рода «маленькую вселенную», увиденную глазами данного автора. Поэтому в художественном тексте за изображенными картинами жизни всегда присутствует подтекстный, интерпретационный функциональный план, «вторичная действительность», созданная творцом текста [Валгина 2004: 114].

В текстах Чехова скука ассоциативно представлена как некое одушевленное существо, помимо этого, она также соотносится с цветом, тишиной, холодом, голодом, тяжестью, чашей или болотом, о чем свидетельствует вербализация данного концепта. Устойчивая ассоциативная связь экзистенциального характера образуется у скуки с лексемами «пустота», «душно», «праздный», «пошлость», «бессмысленный», «бессодержательно», «несвобода», «серый», «глупый», «бездарный».

Эти символические значения, апеллирующие к общепринятым смыслам, определяют связь концепта с психолингвистической направленностью его рассмотрения. В его рамках на первый план выходит понятие личностного смысла, под которым понимается «индивидуальное значение слова, выделенное из объективной системы связей; оно состоит из тех связей, которые имеют отношение к данному моменту и к данной ситуации». Следовательно, если «значение» слова является объективным отражением системы связей, то «смысл» – это привнесение субъективных аспектов значения соответственно данному моменту и ситуации» [Лурия 1998: 55].

Изученные нами материалы различных словарей и анализ бытования репрезентантов концепта «Скука» в чеховских текстах дают основания говорить о значительном расширении смыслового наполнения лексемы-имени концепта, а также символизации дополнительных смыслов. Скука предстает как «особое слово в чеховском словаре, с особым бытованием и способом употребления, слово-идеологема, в которое вложен сверхсмысл. Это слово, за которым стоит нечто коренное, стержневое, непосредственно образующее всю чеховскую аксиологическую систему» [Семкин 2012: www]. Таким образом, в содержании концепта «Скука», пропущенном через призму творческого сознания автора, можно выделить символическую доминанту.

Кратко сформулируем наш подход к авторскому тексту, на материале которого изучается концепт «Скука». Мы рассматриваем текст как языковую реальность, отображающую одновременно в значениях единиц языка и

традиционные обобщенные представления о мире, и индивидуально-субъективные. В пределах этой единой семантической системы прозаического текста считаем возможным в той или иной мере полноценно реконструировать концепт, являющийся достоянием как индивидуального сознания [Залевская 2005], так и коллективного [Бабушкин 1996].

Анализ текстов показывает, что «тоска» и «скука» являются не только ведущими мотивами произведений Чехова, но и лейтмотивами его эпистолярного наследия. «Тоска», «Скука» преследуют, одолевают, удручают и угнетают как самого писателя, так и его героев его произведений разных возрастов и социального положения. В связи с этим мы можем сделать вывод, что данным концептам принадлежит главенствующее положение в картине мира Чехова. Более всего лексемы таких состояний представлены в своем привычном значении: *«Мы отстали по крайней мере лет на двести, у нас нет ещё ровно ничего, нет определённого отношения к прошлому, мы только философствуем, жалуемся **на тоску** или **пьем водку**»* («Вишневый сад»). Показателен иной пример: *«В ту зиму, когда я вернулся из-за границы, вечера были длинные-длинные, **я сильно тосковал и от тоски не мог даже читать; днем еще туда-сюда, то снег в саду почистишь, то кур и телят покормишь, а по вечерам — хоть пропадай**»* («Ариадна»). Чувство это могут испытывать не только животные, но даже неодушевленные предметы: например, мельница, которая *«стояла не шевелясь и, казалось, **скупала оттого, что по случаю праздника ей не позволяют махать крыльями**»* («Перекасти-поле»). Лексемы скуки и тоски частотны характеристиках героев и их портретных описаниях, в речи героев, выражающих свое состояние или отношение к чему-либо, а также в пейзажных зарисовках. Часто описание эмоционального состояния героя характеризуется не в собственной речи, а при помощи авторского замечания: *«О, господи, — **продолжал он с тоской**, — хоть бы одним глазом на Москву взглянуть!»* («Мужики»). Там, где скука не называется прямо, она может быть представлена опосредованно: *«**Вялые, тягучие мысли все об одном и***

*том же потянулись в его мозгу, как длинный обоз в осенний ненастный вечер, и он впал в сонливое, угнетенное состояние»* (Дуэль). Повышенный акцент на значимости рассматриваемых концептов запечатлен в сильных текстовых позициях – заглавиях: «Тоска», «Скучная история», «Скука жизни».

Частотность употребления лексем тоска и скука, их однокоренных слов вполне очевидна, в связи с чем отсутствует необходимость обращения к специальному словарю. Тем не менее, мы считаем важным обратиться к количественным подсчетам, например, к «Частотному словарю рассказов А.П. Чехова» (1999 г.). Анализ источника показывает, что слово скука употреблено 25 раз, скучно – 43, скучать – 14, скучный – 10, скучающий – 2. Однако необходимо заметить, что подсчет указан без учета словообразовательного потенциала лексем. По исследованиям А.А. Козаковой, проводившей подсчеты по полному собранию сочинений А.П. Чехова, установлено 1039 словоформ с корнем «-сук-» / «-суч-».

В своей работе мы опираемся на материалы Национального корпуса русского языка, в котором при заданном подкорпусе по автору А.П. Чехов лексема «скука» насчитывает 157 вхождений, а лексема «тоска» встречается 150 раз.

Приводимые аргументы и проанализированные нами тексты позволяют согласиться с выводами А.Д. Семкина и А.А. Козаковой, считающих, что скука – «особое слово в чеховском словаре», «это слово, за которым стоит нечто коренное, стержневое, непосредственно образующее всю чеховскую аксиологическую систему» [Семкин 2012: www] и что «данный концепт является базовым, основообразующим для чеховского творчества на протяжении всех этапов его развития» [Козакова 2009: 197]. Также присутствует мнение исследователя В.Н. Поруса касательно тоски, что совпадает с нашим: «О тоске Чехов писал так, что она стала опознавательным знаком его творчества. <...> Человек тоскующий – главный объект чеховского внимания. А самая злая тоска – от которой не спрятаться,

не скрыться, ее не выразить, даже вполне не осознать самому» [Порус 2011: 10–11].

Так, мы полагаем, что исследуемые лексемы являются ключевыми словами в текстах писателя, сквозь семантико-смысловую призму которых происходит осмысление особенностей авторского мировосприятия, а также раскрытие универсальных и специфических черт, присущих языковой картине А.П. Чехова. Поэтому, принимая во внимание высказывание о том, что «писатель есть явление общественное» [Ляцкий 2002: 426], в чьих трудах происходит «обобщение действительности» [Овсяннико-Куликовский 2002: 482], вышеуказанные концепты мы рассматриваем как ментальную составляющую русской культурно-национальной картины мира.

Анализ текстов произведений и писем, в которых вербализуются концепты, «как бы стягивают вокруг себя относящееся к ним содержание, фокусируют его. Поэтому они, выступая как нечто краткое, сжатое, как некоторая «точка», концентрируют в себе более широкое содержание, выступая в качестве «представителей» этого более широкого содержания...» [Новиков 1983: 34]. Так как языковые единицы, служащие средствами репрезентации концепта, характеризуются многозначностью смыслов, то можно составить настоящую энциклопедию толкований скуки и тоски. Нам представляется важным рассмотреть многообразие заключенных смыслов и семантических нюансов в творческом наследии А.П. Чехова, а также определить квинтэссенцию чеховских «скуки» и «тоски». Отсюда вытекает значение «скуки» как следствия бесцельной, пустой жизни, лишенной высшего смысла. Такая «скука» носит экзистенциально-психический характер, томит Чехова и отпечатывается на его героях: *«Жизнь идет, идет и идет, а куда – неизвестно. И удовольствия почти никакого, а все больше скучно или досадно»* (из письма А.С. Суворину, 27 декабря 1898 г., Ялта).

Духовная неустроенность становится причиной социального неблагополучия, окружающего человека. Оттого, что *«у нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати...»*

*Бога нет» (из письма А.С. Суворину, 25 ноября 1892 г., Мелихово), то и «живется скучно... Квартыры в городах скверные, улицы грязные, в лавках все дорого, не свежо и скудно... Местная интеллигенция, мыслящая и не мыслящая, от утра до ночи пьет водку, пьет неизячно, грубо и глупо, не зная меры и не пьянея...» («Из Сибири»)). Масштаб бедствия таков, что с такой «безнадежной интеллигенцией» и вся Россия превращается в «скучную и убогую страну»: «Народ же спился, обленился, изворовался и вырождается. Науки у нас нет, литература неуклюжа, торговля держится на мошенничестве...» («Рассказ неизвестного человека»); «наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье...» («Крыжовник»)).*

Скука выступает фактором, заставляющим людей совершать такие поступки, которые могли бы скрасить унылое существование, при этом не неся в себе что-то действительно значимое и необходимое: *«Чего только не делается у нас в провинции от скуки, сколько ненужного, вздорного!» («Человек в футляре»); «Нам нужно расстаться на некоторое время, а то от скуки мы можем серьезно поссориться» («Попрыгунья»); «В конце концов он сделал бы предложение и совершился бы один из тех ненужных, глупых браков, каких у нас от скуки и от нечего делать совершаются тысячи» («Человек в футляре»)). Герои, утрачивая интерес к жизни, не находят ничего более занятного, чем есть и пить от скуки: «Хозяин и гость садятся есть утячью похлебку; есть им обоим не хочется, и едят они только так, от скуки...» («Из Сибири»); «И от скуки пьет с ним ссыльный, сначала морщится, потом привыкает и в конце концов, конечно, спивается» («Из Сибири»); «От скуки ложимся спать в восемь часов...» («Иванов»)).* Крайней формой становится такое существование, ведущее к гибели: *«Только едят, пьют, спят, потом умирают... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством, и жены обманывают мужей,*

*а мужья лгут, делают вид, что ничего не видят, ничего не слышат» («Три сестры»).*

И за всеми повествованиями, в которых раскрываются «гнетущие картины беспросветных будней человеческой души, где страдания и радости, стремления и интересы – все мелко, пошло», от которых веет «невыносимым унынием и скукой» [Ляцкий 2002: 441], слышится тревожный вопрос: «Отчего так велика сила обыденщины? Отчего человека так легко одолевает мертвящая повседневность, будни духа, так что ничтожные бугорки и неровности жизни заслоняют нам вольную даль идеала?» [Булгаков 2002: 548]. Но Чехов в изображаемом беспросветном мире не проповедует философию отчаяния. Он призывает к борьбе с «душащей» окружающей реальностью, веря в идеалы правды, добра и красоты. Философичные настроения писателя выражаются в том, что он никогда не терял надежды на светлое будущее, не сомневался в возрождении души: *«Правда и красота, направляющие человеческую жизнь... всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» («Студент»); «В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...» («Дуэль»).* Поэтому творчество писателя справедливо можно охарактеризовать как «энциклопедию духовных исканий эпохи» [Сухих 1987: 158], где важнейшими понятиями выступают тоска и скука, выражающие сокровенную сущность души русского народа.

В текстуальном пространстве Чехова лексические репрезентанты концепта вмещают в себя широкий спектр признаков, определяющих непосредственное содержание концепта, актуализируя при этом и дополнительный смысл.

Помимо вышеперечисленных, нами выделяется доминанта концептуального противопоставления в идиолекте автора. Представим такую стратегию, в которой мы рассмотрим бинарные оппозиции ключевым

номинантам. Их можно определить как основополагающие каузативные признаки: «веселье», «интерес», «радость», «занятие». С нашей точки зрения, такой подход позволяет раскрыть причинно-следственные связи в основании психического явления «скуки»: скуке противопоставлен интерес, помогающий ее избежать. Удовлетворение интереса зависит от индивидуальных потребностей героев: *«Когда из золотых рам глядели генералы и дамы, которые в сумерках казались живыми, слушать рассказ про беднягу-чиновника, который ел крыжовник, было скучно. Хотелось почему-то говорить и слушать про изящных людей, про женщин»* («Крыжовник»).

Спецификой репрезентации концептов «Тоска», «Скука» становится антонимическая связь со словами радость, счастье, которая эксплицирует значение сравнения, смысл которого обрастает контекстуальным выражением чрезмерности, приторности: *«Все теперь отлично понимали, что это был влюбленный и счастливый человек, счастливый до тоски; его улыбка, глаза и каждое движение выражали томительное счастье»* («Степь»); *«И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные»* («Степь»).

Подобным критерием объединения смыслов становится группа признаков «развлечение», «разнообразие», «занимательность», где ключевым выступает «веселье/ радость»: *«Если дома скучно, то ступай в клуб или на гулянье...»* («Конь и трепетная лань»); *«Скучно в нашем богоспасаемом городе! Признаюсь, дорогой мой, – добавил он со вздохом, – я очень рад, что вы наконец нашли себе развлечение»* («Три года»); *«Тоска и тоска! Чем развлечь свою душу?»* («Из Сибири»).

Индивидуально-авторское значение строится на противопоставлении парам синонимов скука – пустота, скучный – недовольный синонимического ряда веселье, радость, довольство, счастье, полнота жизни. Формируемая

антонимическая парадигма скука – счастье подкрепляется другим примером: *«При виде счастливого человека всем стало **скучно** и захотелось тоже **счастья**. Все задумались»* («Степь»). Иное значение антонимии таково – «недовольство, отсутствие удовлетворения жизнью», которое контрастирует с противоположным ему счастье и наслаждением жизнью. Подобный смысл наблюдается в рассказе «Драма на охоте»: *«Опьянение не заставило долго ждать себя. Скоро я почувствовал легкое головокружение. В груди заиграл приятный холодок – начало счастливого, экспансивного состояния. Мне вдруг, без особенно заметного перехода, стало ужасно весело. Чувство пустоты, **скуки** уступило свое место ощущению полного **веселья, радости**. Я начал улыбаться. Захотелось мне вдруг болтовни, смеха, людей. Жуя поросенка, я стал чувствовать полноту жизни, чуть ли не самое довольство жизнью, чуть ли не **счастье**»* («Драма на охоте»). Контраст необходим для того, чтобы подчеркнуть все разнообразие эмоций, состояний, событий, которые встречаются в жизни человека. По мысли писателя, жизнь состоит из всей гаммы красок, включая в себя и положительное, и отрицательное, а отсутствие этих факторов свидетельствует об обратном: *«Бог создал человека, чтоб живой был, чтоб и **радость** была, и **тоска** была, и горе было, а ты хочешь ничего, значит, ты не живой, а камень, глина!»* («В ссылке»).

Интерес становится движущей силой, способной сосредоточить внимание и активизировать работу мысли. Пробудить интерес способно что-то новое, неизвестное до этого (информация, новые люди): *«**Что новенького?** Черкните мне, пожалуйста. Не дайте околеть со **скуки**»* (из письма М. Горькому, 28 сентября 1900 г., Ялта); *«**Что ж?** В городе томительно **скучно**... Не с кем слова сказать, некого послушать. **Новых людей нет**. Впрочем, приехал недавно молодой врач Хоботов»* («Палата №6»). Такой отправной точкой служит и то, что объединяет людей между собой: *«**Знакомых** у него на вечере не было, и он **от скуки** подошел к Щепоткину»* («Вверх по лестнице»); *«В последнее время мое здоровье сильно пошатнулось. Прибавьте к этому **скуку**, постоянное безденежье...*

*отсутствие людей и общих интересов...»* («Дуэль»). Однообразное течение жизни, отсутствие каких-либо интересов ведет к полному безразличию, а как следствие, к отказу от жизни: *«Прежний так называемый порядочный человек стрелялся оттого, что казенные деньги растратил, а теперешний – жизнь надоела, тоска...»* («По делам службы»).

Иным семантическим параметром возникновения скуки является отсутствие любого дела (работы, занятости), увлекающих человека. В таком случае скука становится следствием «безделья»: *«Ученики, каждый день ждавшие роспуска перед экзаменами, ничего не делали, томились, шалили от скуки»* («Учитель словесности»); *«Какие были деньги, свои и женины, он пролечил, кормиться было уже не на что, стало скучно без дела, и он решил, что, должно быть, надо ехать к себе домой, в деревню»* («Мужики»); *«Я умираю от скуки, не знаю, что мне делать»* («Дядя Ваня»); *«Приехал только прошлую ночью, но уже умираю от скуки»* («Драма на охоте»).

Может быть причиной появления тоски ситуация, в которой занятие создается вынужденно, искусственно, без какой-либо пользы, для того лишь, чтобы увлечь «тоскующего» человека: *«Я люблю вас, не могу от тоски сидеть дома, каждый день хожу пешком шесть верст сюда да шесть обратно и встречаю один лишь индифферентизм с вашей стороны»* («Чайка»); *«От скуки я по пяти раз обошел уже все картинные галереи и музеи и видел на картинах только тебя одну»* («Расстройство компенсации»); *«Я в Москве хожу по домам, по театрам, ресторанам и редакциям и всюду говорю одно и то же: – Боже, какая скука! Какая гнетущая скука!»* («В Москве»). Скука побуждает к бессмысленным занятиям и ничего не значащим: *«Сегодня от скуки, от нечего делать, я взял в руки вот эту книгу – старые университетские лекции, и мне стало смешно...»* («Три сестры»).

Такое дело не приносит радости, а наоборот, способствует появлению отрицательных эмоций, негативных мыслей: *«Лантев был уверен, что миллионы и дело, к которому у него не лежала душа, испортят ему жизнь и*

*окончательно сделают из него раба; он представлял себе, как он мало-помалу свыкнется со своим положением, мало-помалу войдет в роль главы торговой фирмы, начнет тупеть, стариться и в конце концов умрет, как вообще умирают обыватели, дрянно, кисло, **нагоняя тоску** на окружающих» («Три года»).*

Следовательно, спасением от скуки и тоски становится такое дело, которое увлекательно, а главное, полезно для самого человека и для общества в целом. Критерий «полезности» выступает основополагающим: *«**Мельничного дела** он не любил и считал его **скучным** и невыгодным, а жил на мельнице только для того, чтобы не жить дома» («Моя жизнь»); «Теперь бы не было этой **тоски** по ней, ненависти, тревоги, и я доживал бы свой век покойно, **работая**» («Жена»); «Я постарел, стал молчалив, суров, строг, редко смеюсь, и говорят, что я стал похож на Редьку и, как он, **нагоняю** на ребят **скуку** своими **бесполезными** наставлениями» («Моя жизнь»).*

Взаимосвязь признаков «интерес» и «веселье» также в широком охвате представлены адъективными лексемами *тоскливый, скучный* репрезентантов концептов. Благодаря комбинации описательных и оценочных компонентов в признаковой семантике прилагательных, в семантике которых передаются свойства объекта (неживое, предметы природы), ощущения субъекта (чувства и эмоции человека) транслируется связь причины и порожденного ей состояния:

1) тоскливый – грустный, подавленный, заунывный, мрачный, безрадостный.

*«Сиротство, бедность, несчастное детство, **тоскливая** юность — всё это борьба, это путь, который я прокладывал к счастью...» («Учитель словесности»); «И после этого жизнь пошла по-прежнему, такая же неинтересная, **тоскливая** и иногда даже мучительная» («Володя большой и Володя маленький»); «Всё, всё напоминало о приближении **тоскливой, хмурой** осени» («Попрыгунья»); «Признаюсь вам, как другу, я иногда в **тоскливые** минуты рисовал себе свой смертный час» («**Страх**»); «И вот,*

*вместо того чтобы поддержать, подбодрить талантливую добряка хорошим, сильным словом, принести ему неоцененную пользу, ты пишешь жалкие, **тоскливые** слова...»* (из письма Ал.П. Чехову, 1883 г.).

2) скучный – невеселый, испытывающий/наводящий скуку, неинтересный:

*«Киш, наконец, вышел из университета и в ожидании, пока Лаптевы найдут ему какую-нибудь должность, просиживал у них по целым дням, рассказывая длинные, **скучные** истории»* («Три года»); *«Под нашу **скучную** музыку отлично спится!»* («Ненужная победа»); *«За чаем Рябовский говорил Ольге Ивановне, что живопись – самое неблагоприятное и самое **скучное** искусство...»* («Попрыгунья»); *«Прости, милая, за это **скучное** письмо. Завтра напишу веселее»* (из письма О.Л. Книппер, 1900 г., Ялта).

Таким образом, образованные когнитивно-семантические оппозиции с причинно- следственными отношениями (тоска/скука – интерес; дело; веселье) позволяют вывести семантическую формулу слагаемых компонентов концептов: Тоска/Скука = отсутствие (интереса+дела+веселья и радости).

Скука как психическое явление показывает состояние человека сквозь призму жизненной среды. Наряду с вышеуказанными признаками существуют и признаки внешних факторов, которые влияют на субъективное состояние индивида. К ним можно отнести абстрагированность от окружающего мира, состоящую из ряда причин (плохое физическое и душевное состояние, непогода, непонимание со стороны близких и знакомых, отсутствие социальных контактов и др.). Одним из таких негативных признаков является одиночество: *«Терезе часто приходилось сидеть **одной** в часовне св. Франциска и томиться ожиданием и **скукой**»* («Ненужная победа»); *«Допустим, что я значит тысячу раз, что я герой, которым гордится моя родина; во всех газетах пишут бюллетени о моей болезни, по почте идут уже ко мне сочувственные адреса от товарищей, учеников и публики, но все это не мешает мне умереть на чужой кровати,*

в *тоске*, в совершенном *одиночестве*...» («Скучная история»). Влияние погодных условий тоже велико: «За бабьим летом следует хмурое, ненастное время. Днем и ночью идет **дождь**, голые деревья плачут, **ветер** сыр и холоден. Собаки, лошади, куры – все мокро, уныло, робко. <...> **Скучно!**» («Выигрышный билет»); «К этой массе труда и борьбы, когда в трясине работали по пояс в воде, прибавить **морозы, холодные дожди, тоску** по родине, обиды, розги и – в воображении встанут страшные **фигуры**» («Остров Сахалин»); «А когда наступил **вечер** и в избе **потемнело**, то стало так **тоскливо**, что трудно было выговорить слово» («Мужики»).

Возникает эмоциональное состояние скуки и во взаимодействии с окружающей человека природной средой, где одним из провоцирующих факторов выступает однообразие. В качестве дополнительных элементов к нему могут относиться звуковая монотонность и цветовая невыразительность пейзажа. Субъективность подобного чувства определяется перцептивно-эмоциональным ракурсом в отображении физического мира: «**Меланхолически-однообразная** трескотня кузнечиков, дерганье коростеля и крик перепела не нарушали ночной тишины, а, напротив, придавали ей еще большую **монотонность**. Казалось, тихо звучали и чаровали слух не птицы, не насекомые, а звезды, глядевшие на нас с неба... Первый нарушил молчание Савка. Он медленно перевел глаза с черной Кутьки на меня и сказал: – Вам, барин, я вижу, **скучно**. Давайте ужинать» («Агафья»); «И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что **точно такой же** ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была **точно такая же** лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, **тоска**, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, — все эти ужасы **были, есть и будут**, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше («Студент»); «Пустынный берег моря, неутолимый зной и **однообразие** дымчатых, лиловатых гор, **вечно одинаковых** и молчаливых, вечно одиноких, нагоняли на него **тоску** («Дуэль»); «В саду хрипло и **тоскливо** промычала черная корова, а шум

*бегущей реки был так же **монотонен** и меланхоличен, как и час тому назад» («Безнадежный»).*

Семантические компоненты содержания концепта обозначаются адъективными выражениями *обыденная, будничная скука*, подразумевая усталость от повседневности, рутинности, надоевшего быта: *«Какой я несчастный! – забормотал он. – Боже, какой я несчастный! И радость уступила свое место **обыденной скуке** и чувству невозвратимой потери» («Тиф»); «Со времени описанных событий прошло уже более восьми лет. Одни участники драмы умерли и уже сгнили, другие несут наказание за свой грех, третьи влачат жизнь, борясь с **будничной скукой** и ожидая смерти со дня на день» («Драма на охоте»).*

Говоря о масштабах скуки, берущей начало от обустройства быта, стоит упомянуть, что скука определяет саму жизнь в целом. Так возникает выражение *«скука жизни»*, определяя собой повседневность как нечто однообразное, приевшееся. *«Начало – богатая, хорошая семья в Керчи, **скука жизни**, бедность впечатлений; сцена, добродетель, пламенная любовь, потом любовники; конец – отравилась неудачно, потом Керчь, жизнь у глухого дяди, наслаждение от одиночества» (А. П. Чехов. Записная книжка IV 1890-1900); «Громадные пространства, длинные зимы, однообразие и **скука жизни** вселяют сознание беспомощности, положение кажется безнадежным, и ничего не хочется делать, – все бесполезно» («В родном углу»); «Страдания, ошибки и **скука жизни** бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед» («Дуэль»); «Летит коршун над самой землей, плавно взмахивая крыльями, и вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о **скуке жизни**» («Степь»).* Так характеризуется привычный, устоявшийся повседневный круговорот существования, который начинает тяготить и угнетать человека, заставляя воспринимать окружающую действительность как рутинную, неинтересную и безрадостную.

В текстах Чехова скука приобретает признак по отношению к пространству (степь/город), что включает в себя все заложенные в данные лексемы когнитивные смыслы: *«Дениска стегал по гнедым и покрикивал, а Егорушка уж не плакал, а равнодушно глядел по сторонам. Зной и степная скука утомили его»* («Степь»); *«Я уж не помнил о степной скуке, о пыли, не слышал жужжания мух»* «Красавицы». Рассмотрим пример, в котором реализуется связь концепта «Скука» и «Степь», где выражение «степная скука» приобретает некий контекстуальный энантиосемичный смысл. *«Сотни верст пустынной, однообразной выгоревшей степи не могут нагнать такой скуки, как один человек»* (А. П. Чехов. Записные книжки). В данном контексте в содержании концепта на первый план выступают образные ассоциации, приобретающие в сознании автора устойчивый характер личностных смыслов. Первая часть предложения описывает масштаб предполагаемого чувства скуки, вторая – подчеркивает усиление данного значения через сопоставление с человеком. Следует отметить, что обнаружение их символических коннотаций требует дополнительных средств лингвистической экспликации: в конкретном случае мы наблюдаем метафорическое уподобление степи человеку (идентификатор – союз *как*). Так создается коннотативный аспект данного концепта: *противопоставление скуке*. Выделенная коннотация выражается при описании концепта, где в некой степени гиперболизирован *размер* «сотни верст», *эпитеты* «пустынная, однообразная выгоревшая», *фразеологический оборот* «нагнать скуки» – все это противопоставлено всего лишь одному человеку. Данная антонимия «степь» – «человек» показывает, что это сопоставление носит пейоративный характер относительно человека. Получается, «Степь» в творческом сознании Чехова приобретает коннотацию противоположности скуке.

Степные пейзажи близки деревенским, потому настроение скуки может передаваться и деревенским жителям: *«Ах, что может быть скучнее этой вот милой деревенской скуки!»* («Чайка»); *«А тут еще деревенская скука,*

*длинные вечера, тягучие мысли насчет Лубкова» («Ариадна»).* В зависимости от различных факторов жизнь в городе может также приобретать негативную окраску: *«В городе страшная скука, нет ни одной живой души, не с кем слово сказать» «Моя жизнь»;* *«Утомленный городской скукой, я хотел бы еще раз послушать рев великана озера и промчаться по его берегу на моей Зорьке...» («Драма на охоте»).*

Причины, вызывающие скуку, можно классифицировать по ряду признаков:

отношение к человеку: *«Скука и отчаяние душили ее; ей хотелось вдруг перестать улыбаться, вскочить и крикнуть: «Вы мне надоели!» («Именины»); «В пьесе идет речь о человеке нудном, себялюбивом, деревянном, читавшем об искусстве 25 лет и ничего не понимавшем в нем; о человеке, наводящем на всех уныние и скуку, не допускающем смеха и музыки» (из письма А.С. Суворину, 17 октября 1889 г., Москва); «При виде валяющейся сожигательницы чувство скуки и праздности, несмотря на голод и досаду, овладевает им» («Остров Сахалин»); «С женой скука, одна глупость. Да и с детьми не лучше, смею вас уверить («Печенег»).*

мысли: *«И скучные мысли мешали ему (следователю) веселиться...» («По делам службы»); «Конечно, каждый купец старается взять больше, но Яков почувствовал утомление оттого, что он торговец, ему захотелось уйти куда-нибудь подальше от этого порядка и стало скучно от мысли, что сегодня ему еще надо читать вечерню» («Убийство»).*

любовь: *«Кончаю повесть, очень скучную, так как в ней совершенно отсутствуют женщина и элемент любви» (письмо Л.А. Авиловой, 29 апреля 1892 г., Мелихово); «А влюбиться весьма не мешало бы. Скучно без сильной любви» (А.С. Суворину, 18 октября 1892 г., Мелихово); «Наплюйте, милый! Любви-то ведь никакой, а одна только шалость, скука» («От нечего делать»); «Они падали от его взгляда, как мухи. О, женские нервы! Не будь их, скучно жилось бы на этом свете!» («На магнетическом сеансе»).*

Когнитивный параметр скуки складывается из ключевых компонентов (состояние/ чувство/ эмоция)», помимо этого наполняясь характеристикой протекающих процессов. Так возникают лексические конкретизаторы, связанные по своей семантике с вербализаторами концепта:

постоянство: «*Я от скуки каждый день наблюдаю из окна*» («Моя жизнь»); «*Взял книжку, в которую каждый день записывал свои убытки, и от скуки стал подводить годовой итог*» (Скрипка Ротшильда).

конкретная временная характеристика: «*Почтовый поезд приходил в три четверти десятого, именно в то время, когда дома начиналась нестерпимая вечерняя скука*» («Расстройство компенсации»); «*Впрочем, он скучал не каждую ночь*» («Начальник станции»); «*Саша в середине июня стал вдруг скучать и засобирался в Москву*» (Невеста).

степень интенсивности: «*Я грустил и немножко скучал*» («Огни»); «*Я ужасно скучаю*» («Ненужная победа»); «*Я и помещик отставной штаб-ротмистр Докукин, у которого я гостил весной, сидели в одно прекрасное весеннее утро в бабушкиных креслах и лениво глядели в окно. Скука была ужасная*» («Последняя могиканша»); «*Матвей ждет и только позевывает. Чувство скуки ему незнакомо*» («Художество»); «*Милостивый государь глядел на нее и ухмылялся... Он уж не чувствовал скуки...*» («Баран и барышня»); «*Обыкновенно он приходил перед вечером, ложился и ждал его прихода терпеливо, не ощущая ни малейшей скуки*» («Три года»).

спектр адъективных признаков: «*Всё это вместе с привязавшейся к нему пятницей, с зачесанными височками Никодима Александрыча и с красными щеками Кати представилось ему такой необъятной, непобедимой скукой, что он едва не вскрикнул с отчаяния и спросил себя: «Неужели, неужели я не уеду?»*» («Дуэль»); «*Подгорин, со своей холодной скукой, постоянной досадой*» («У знакомых»), «*Красивая, точно из мрамора высеченная, вся в черном, она слонялась в пестрой толпе пожирателей, от одного артиста к другому, всеми силами стараясь отделаться от своей томительной скуки*» («Ненужная победа»); «*Какая гнетущая скука!*» («В

Москве»), «На каждом лице он читал только тупое выражение **обыденной, пошлой скуки** и довольства» («Припадок»).

Через описательные конструкции, построенные на отрицательном перечислении, выводится оппозитивный признак «веселье/ радость», который контрастирует с состоянием скуки: «Среди отчаянной **скуки**, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна, слышатся одни пошлости, когда только и знают, что едят, пьют, спят, иногда приезжает он, не похожий на других, красивый, **интересный**, увлекательный, точно среди потемок восходит месяц ясный...» («Дядя Ваня»); «Когда в губернском городе С. приезжие жаловались на **скуку** и однообразие жизни, то местные жители, как бы оправдываясь, говорили, что, напротив, в С. Очень хорошо, что в С. есть библиотека, театр, клуб, бывают балы, что, наконец, есть умные, **интересные**, приятные семьи, с которыми можно завести знакомства» («Ионыч»).

Объективация концепта «Скука» нередко сопровождается синонимическими рядами, в которых подлежащие находятся в близком друг другу смысловом фоне: «Я не знаю, что такое **грусть, печаль** или **скука**» («Черный монах»), «Почерк на конверте напомнил ему, как он года два назад был несправедлив и жесток, как вымещал на ни в чем не повинных людях свою душевную **пустоту, скуку, одиночество** и **недовольство** жизнью» (там же); «Погода располагала и к **скуке**, и к **ссорам**, и к **ненависти**, а ночью, когда ветер гудел над потолком, казалось, что кто-то жил там наверху, в пустом этаже, мечтания мало-помалу наваливали на ум, голова горела и не хотелось спать» («Убийство»); «В городе невыносимая **жара, скука, безлюдье**, а выйдешь в поле, там под каждым кустом и камнем чудятся фаланги, скорпионы и змеи, а за полем горы и пустыня» («Дуэль»).

Несмотря на то, что в текстуальном пространстве Чехова данные концепты очень близки друг другу, о чем свидетельствует их вербализация в контексте, тем не менее, определяются их различия. Дифференциация

проявляется в степени выражения чувств, репрезентирующих концепт; в разнообразии средств лексической объективации (градации, сравнения).

Тоска как психологическое состояние может определяться по некой шкале от малозаметного проявления до нарочито-очевидного. Подобная градация выступает мерилom по отношению:

к человеку: «*Но когда он возвращался с кладбища, его взяла сильная тоска*» («Скрипка Ротшильда»); «*Она негодовала, ненавидела тетю; тетя надоела ей до тоски, до отвращения...*» («В родном углу»); «*И ему страстно, до тоски вдруг захотелось в этот другой мир, чтобы самому работать где-нибудь на заводе или в большой мастерской, говорить с кафедры, сочинять, печатать, шуметь, утомляться, страдать...*» («Учитель словесности»); «*Вот он просидел уже полчаса, час, и ему надоело до тоски; неужели здесь можно прожить день, неделю и даже годы, как эти люди?*» («Палата №6»); «*Теперь же, когда они пили, были сыты и не собирались уезжать, она чувствовала, что их присутствие утомительно до тоски, но, чтобы не показаться нелюбезной, она приветливо улыбнулась судебному следователю и погрозила ему пальцем*» («Именины»).

явлению: «*И только когда в церкви стали бить часы и он вообразил самого себя мертвым, зарытым здесь навеки, то ему показалось, что кто-то смотрит на него, и он на минуту подумал, что это не покой и не тишина, а глухая тоска небытия, подавленное отчаяние...*» («Ионыч»); «*От всех этих разговоров Анне Акимовне почему-то вдруг захотелось замуж, захотелось сильно, до тоски; кажется, полжизни и все состояние отдала бы, только знать бы, что в верхнем этаже есть человек, который для нее ближе всех на свете, что он крепко любит ее и скучает по ней*» («Бабье царство»).

Тоска может выступать в качестве самостоятельной, неподвластной ничему силы: «*Но толпы бегут, не замечая ни его, ни тоски... Тоска громадная, не знающая границ. Лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска,*

*так она бы, кажется, весь свет залила, но, тем не менее, ее не видно»* («Госка»).

Неотъемлемой составляющей концепта «тоска» в творческом мире А.П. Чехова является его взаимодействие с концептом «смерть». Пагубное воздействие тоски как болезни, недуга поясняется через скрытое сопоставление с образом смерти, гибели: *«Я там умру с тоски!»* («Ариадна»); *«Музыка, когда ее издали слышит человек, который никогда уже не вернется на родину, наводит только смертную тоску»* («Остров Сахалин»). Затуманившая сознание тоска может стать причиной безрассудных поступков: *«Повесится с тоски или в Россию убежит – дело известное»* («В ссылке»); *«Вешаться готов с тоски...»* («Иванов»); *«Чуть было не утопился от тоски, генерала хотел подстрелить»* («Безотцовщина»).

Часто в контексте встречаются примеры, когда объект, на который направлена тоска, служит определенным вектором эмоционально-психологического состояния (тоска по чем-либо): *«Во французском романе, который я сейчас читал, изображен человек, молодой ученый, который делает глупости и чахнет от тоски по славе»* («Черный монах»); *«И тоска по цивилизации, по городскому шуму и известным людям защемила ее сердце»* («Попрыгунья»); *«Его охватила такая тоска по родине, по праву и справедливости, что он отдал бы всю жизнь за то только, чтобы очутиться в эту ночь дома...»* («Русский уголь»).

Интересны примеры объективации концептов как стихии, некой независимой природной силы, которая может метафоризироваться в качестве воды: *«И эта тоска у него мало-помалу вылилась в определённое желание, в мечту купить себе маленькую усадьбу где-нибудь на берегу реки или озера»* («Крыжовник»);

холода: *«Бедняги окоченели от скуки, таращат глаза, чтоб не уснуть, и все-таки тем не менее стараются изображать на своих лицах внимание и делают вид, что мое чтение им понятно и нравится»* («Скучная

история)»; *«От скуки все косточки застыли»* («Иванов»); *«Его молодое лицо не выражало ничего, кроме неподвижной, холодной скуки, какая бывает на лицах школьников и людей служащих, изо дня в день обязанных сидеть на одном и том же месте, видеть все те же лица, те же стены»* («В суде»);

воздуха: *«В темном, как сажа, воздухе висит тоска...»* («Сон»);

огня: *«Как истомишься, ошалеешь, угоришь за весь день в этом чаду скуки и пошлости, то поневоле захочешь дать своей душе хоть одну светлую минуту отдыха»* («Сонная одурь»).

На наш взгляд, выражение с помощью перцептивного образа помогает лучше изобразить метафору состояний души и тела. То ощущение, которое возникает внутри человека, в одних случаях сходно с неприятными состояниями тела при холоде (утрата подвижности и чувствительности), в других – боли, болезни (страдание).

Особым идиостилевым маркером писателя является «использование рассматриваемых слов в несвойственных им значениях» [Козакова 2010: 275]. Оно встречается в рассказе «Моя жизнь»: *«...и мною мало-помалу овладела тоска – тоска физическая, когда чувствуешь свои руки, ноги и всё свое большое тело и не знаешь, что делать с ними, куда деваться»* («Моя жизнь»). Сперва может показаться, что здесь реализуется основное значение существительного тоска «сильное душевное томление в соединении с грустью и скукой», однако А.П. Чехов развивает его и превращает в значение «тоска – физическое чувство». Вероятно, основанием для развития указанного значения послужило бытующее в языке представление о тоске как о физической боли, телесной болезни, которая вполне может быть вызвана соответствующим состоянием души. Например, в тексте его письма наблюдается разделение «состояния души» и «физической болезни», когда существительное тоска получает способность характеризовать только физическое состояние человека, без отсылки к психологическому: *«У меня, голубчик, беда – у сестры что-то вроде тифа. Бедняга заболела в Москве.*

*Когда я привез ее домой, она совсем осипла, захирела, 40°, боль во всем теле, тоска... Я возился с ней две ночи. Она стонала: «я умираю!», и это приводило в ужас всю мою фамилию, особенно мать»* (Письмо А. С. Суворину 5 февраля 1893 г.). Концепт вербализуется в непривычном значении обращения к человеку «тоска = возлюбленная», где происходит перенос чувства, испытываемого по отношению к человеку, на самого адресата сообщения: *«Милая моя, дорогая, мучение мое, тоска моя», – прочитала она, держа письмо в обеих руках и давая им обеим упиваться прикосновением к этим милым, горячим строкам»* («Расстройство компенсации»). Неразборчивость в своих чувствах, мнимая заинтересованность кем-либо приводит героя к смешению совершенно противоположных понятий: *«Скука ли то, любовь ли, или что-либо другое прочее, не могу знать...»* («Безотцовщина»).

Иной особенностью идиостиля предстает музыкальность. Для передачи душевного состояния персонажей А.П. Чехов вводит реальное и соответствующее обстановке музыкальное сопровождение, «чтобы усилить впечатление грусти, тоски и ужаса от предстоящей гибели мира» [Родионова 2010: 71]. Читатель отмечает звук оборвавшейся струны, отъезжающего экипажа, стук топора по дереву, звук поворотов ключа. В текстах Чехова репрезентация сферы «Искусство» наиболее распространена: слова этой группы представлены во всех четырех подкорпусах. В драме это лексемы пауза, занавес, действующий, рампа, хор. Высокая частотность этих слов в текстах обусловлена самой жанровой природой драматургических произведений; они обозначают необходимые структурные элементы пьесы [Мухин 2016: 511].

Способность автора искусно описать персонажа или природу, умело подчеркнув их особенности, замечали многие исследователи. Об этом свидетельствует и высказывание М.В. Давыдова: «Чехов был поэт, и творчество его насквозь поэтично. Созданию поэтической атмосферы в произведениях Чехова способствовали: подбор персонажей, музыкальность

стиля и пейзаж» [Давыдов 2003: 102]. Например, о пейзаже в «Степи» Чехова хочется сказать, что он поет: *«Песнь тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом, слышалась то справа, то слева, то сверху, то из-под земли, точно над степью носился невидимый дух и пел. Егорушка оглядывался и не понимал, откуда эта странная песня; потом же, когда он прислушался, ему стало казаться, что это пела трава; в своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя»*. Таким образом, в текстах писателя наблюдается музыкальное оформление при характеристике человека, пространства; музыкальность становится особым фактором при репрезентации концепта «Тоска». Помимо приема музыкальности как способа репрезентации исследуемого концепта, добавляются тишина и паузы в текстах пьес: использование данных приемов возвращает нас к одному из смыслов понятия тоски – душевная пустота и незаполненность. «Потаенное, но не утаиваемое, сокрытое, но постигаемое незримым и неслышимым текстом – молчанием, возникшей в хаосе шумов паузой» [Возчиков 2011: 128].

Иным идиостилевым маркером предстает раскрытие концепта через фразеологические и идиоматические номинанты. В отличие от слова, единицы одинарной номинации, фразеологизм представляет целостную номинацию с косвенно-номинативным значением. Такое значение возникает в результате образного переосмысления сочетания слов посредством передачи эмоционально-чувственного отношения субъекта к явлению действительности. Итак, в комплексном объединении репрезентантов концепта «Тоска» выделяются идиомы и фразеологические сочетания, обладающие «синергетическим взаимодействием языкового,

коммуникативного, прагматического, психического и культурного факторов» [Алефиренко 2008: 6].

В чеховском тексте можно отметить ряд идиоматичных выражений, содержащих эмоционального состояния тоски, скуки. Отметим некоторые из них: *«Я нагоняю на вас тоску, Шурочка, простите, но я только и забываюсь на минуту, когда говорю с вами, друг мой...»* («Иванов»); *«Приехал только прошлую ночью, но уже умираю от скуки»* («Драма на охоте»). Значение идиом, которые функционируют в текстах Чехова, совпадают с теми, которые присущи русскому языковому сознанию. В русской картине мира тоска ассоциируется с образом тучи, о чем говорит употребление лексем *тоска, печаль, уныние* во фразеологизмах *нагонять тоску, навевать уныние, наводить тоску/печаль*. Состояние печали и тоски метафоризируется, происходит уподобление некоему хищному зверю, который охотится на душу человека. Данное народное представление совпадает с чеховским представлением: *«Тоска грызет мое сердце. Меня душит какое-то тяжелое предчувствие»* («Тысяча одна страсть, или Страшная ночь»).

### **Выводы по второй главе.**

Описываемые в научной работе концепты «Тоска», «Скука», которые изучаются на материале А.П. Чехова, имеют огромное значение не только для его творческого идиостиля, но и для русской картины мира в целом.

Данные концепты и подобные им в лингвистике именуется эмоциональными. Истолкование сущности эмоциональных концептов представляет собой особую трудность, поскольку природа эмоций является одной из самых сложных областей описания как в психологии, так в лингвистике. В частности, особенность эмоций выражена в диффузном характере их бытования. Это сказывается на словарных номинациях представленных лексем. Например, дефиниция «Скука» раскрывается через широкозначные слова, обладающие диффузной семантикой – «чувство»,

«состояние», которые свидетельствуют о принадлежности номинанта концепта эмоциональной сфере.

Изученные нами материалы различных словарей и анализ бытования репрезентантов концептов в чеховских текстах дают основания говорить о значительном расширении смыслового наполнения лексемы-имени концепта, а также символизации дополнительных смыслов. Так, мы полагаем, что исследуемые лексемы являются ключевыми словами в текстах писателя, сквозь семантико-смысловую призму которых происходит осмысление особенностей авторского мировосприятия, а также раскрытие универсальные и специфичные черт, присущих языковой картине А.П. Чехова.

Уникальной особенностью идиостиля предстает *доминанта концептуального противопоставления* в идиолекте автора. Таковы причинно-следственные связи в основании психического явления «скуки»: скуке противопоставлен интерес, помогающий ее избежать (скука как оппозиция интересу, радости, делу).

Взаимосвязь признаков «интерес» и «веселье» также в широком охвате представлены адъективными лексемами *тоскливый, скучный* репрезентантов концептов. Благодаря комбинации описательных и оценочных компонентов в признаковой семантике прилагательных, в семантике которых передаются свойства объекта (неживое, предметы природы), ощущения субъекта (чувства и эмоции человека) транслируется связь причины и порожденного ей состояния: 1) тоскливый – грустный, подавленный, заунывный, мрачный, безрадостный; 2) скучный – невеселый, испытывающий/наводящий скуку, неинтересный).

Говоря о масштабах скуки, берущей начало от обустройства быта, стоит упомянуть, что скука определяет саму жизнь в целом. Так возникает выражение *«скука жизни»*, определяя собой повседневность как нечто однообразное, приевшееся. В текстах Чехова скука приобретает признак по отношению к пространству (степь/город), что включает в себя все заложенные в данные лексемы когнитивные смыслы. Причины, вызывающие

скуку, можно классифицировать по ряду признаков, например, по отношению к человеку, мысли, любви и т.д. Лексические конкретизаторы, связанные по своей семантике с вербализаторами концепта (*постоянство, конкретная временная характеристика, степень интенсивности, спектр адъективных признаков*), определяют когнитивный параметр скуки.

Несмотря на то, что в текстуальном пространстве Чехова данные концепты очень близки друг другу, о чем свидетельствует их вербализация в контексте, тем не менее, определяются их различия. Дифференциация проявляется в степени выражения чувств, репрезентирующих концепт; в разнообразии средств лексической объективации (градации, сравнения).

Тоска как психологическое состояние может определяться по некой шкале от малозаметного проявления до нарочито-очевидного. Подобная градация выступает мерилем по отношению к человеку, явлению. Тоска может выступать в качестве *самостоятельной, неподвластной ничему силы*.

Особым идиостилевым маркером писателя является *использование рассматриваемых слов в несвойственных им значениях*, в котором А.П. Чехов развивает основное значение существительного тоска «сильное душевное томление в соединении с грустью и скукой» и превращает в значение «тоска – физическое чувство».

Иной особенностью идиостиля предстает *музыкальность*, служащая средством передачи душевного состояния персонажей. Таким образом, в текстах писателя наблюдается музыкальное оформление при характеристике человека, пространства; музыкальность становится особым фактором при репрезентации концептов. Помимо приема музыкальности как способа репрезентации исследуемого концепта, добавляются тишина и паузы в текстах пьес.

Иным идиостилевым маркером предстает раскрытие концепта через *фразеологические и идиоматические номинанты*. В отличие от слова, единицы одинарной номинации, фразеологизм представляет целостную номинацию с косвенно-номинативным значением. Такое значение возникает

в результате образного переосмысления сочетания слов посредством передачи эмоционально-чувственного отношения субъекта к явлению действительности.

Таким образом, функционирование в тексте концептов «Госка», «Скука» свидетельствует об основополагающем значении в мировоззрении писателя. В рамки исследуемых концептов входят общественные представления о национально-культурной специфичности одноименного концепта и индивидуальное осмысление сквозь призму авторского мироощущения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Согласно нашему исследованию, концепты «Тоска» и «Скука» представляют собой ментальные языковые образования, отличающиеся многокомпонентностью и многомерностью. В их объем входят когнитивные признаки, которые являются важными для понимания мироощущения писателя, для анализа индивидуально-авторской картины мира. Специфика репрезентации данных концептов, способ их объективации в текстах и составляет идиостилевое своеобразие А.П. Чехова.

Поскольку исследование ведется в рамках когнитивной лингвистики, нами предпринята попытка раскрыть внутренние механизмы взаимодействия языка и сознания автора; систематизировать и упорядочить идиостиль как продукт сознания индивида при помощи системы концептов. На наш взгляд, процесс вербализации и выделения концептов анализируется исходя из языкового материала и интерпретации самих концептов, которые представлены в творчестве писателя. Система идиостиля, таким образом, формируется на основе смыслов, которые, в свою очередь, основываются на доминирующих мотивах и ценностных ориентациях.

В рамках этого подхода идиостиль рассматривается как система средств выражения, которая соотносит внутренний мир писателя с художественной действительностью. При изучении идиостиля главной задачей стало определение характерных особенностей идиостиля посредством выявления речевых средств, которые автор использует для реализации эстетического отношения к действительности и конструирования её в художественном тексте. Мы сформулировали определение идиостиля на основе всех изученных источников по данной теме: «система принципов моделирования индивидуально авторской картины мира посредством формирования содержания художественного текста, отбора языковых единиц

и образных средств для его выражения, основанного на особенностях сознания языковой личности и ее представлениях о действительности».

В нашей работе подробным образом рассматривается индивидуальная концептосфера писателя как способ восприятия творческой личностью окружающей действительности. В современной лингвистике не подвергается сомнению тот факт, что концептосфера варьируется в зависимости от ментальности, присущей автору. Они тесно взаимодействуют в процессах мышления и осознания мира.

Способ функционирования языковых средств в художественном тексте характеризуется тем, что они составляют особые смысловые доминанты, вокруг которых формируются специфические текстовые ассоциативные поля.

Рассмотрев особенности концептуализируемых явлений и особенности языковой вербализации, мы можем утверждать:

1. «Скука» проявляет себя как эмоционально-психологическое состояние, одолевая как самого писателя, так и его героев его произведений разных возрастов и социального положения. Более всего лексемы таких состояний представлены в своем привычном значении, но контекстуальных значений также достаточное количество. Чувство скуки могут испытывать не только животные, но даже неодушевленные предметы.

2. Помимо эмоционального аспекта, «Скука» носит экзистенциально-психический характер, откуда вытекает значение концепта как следствия бесцельной, пустой жизни, лишенной высшего смысла. Такая «скука» томит самого А.П. Чехова и отпечатывается на его героях.

3. Что касается интеграции языковых средств реализации концепта, то наиболее ярко выражена диалектика индивидуального и узуального. Контекстуально обусловленная синонимия и антонимия лексем, а также чеховская идиома «скука жизни» и окказионализмы, служат средством воплощения авторского представления о мире, окрашивая специфику

языковой реализации многомерных концептуальных смыслов и семантических коннотаций.

4. Репрезентация концепта «Тоска» также получает широкую направленность выражения в текстуальном пространстве. На базе традиционных представлений (тоска – более гнетущее состояние, чем скука) развивается ряд индивидуально-авторских концептуальных значений, выражающих мироощущение писателя как представителя национальной культуры, что позволяет получить объемное представление о содержании концепта. Например, интересны случаи объективации концепта «Тоска» как стихии, некой независимой природной силы, которая может метафоризироваться в качестве воды, холода, воздуха, огня. Тоска может быть представлена высшей формой выражения гнетущей силы, неподвластной чему-либо сущностью.

Анализ концепта «Тоска» и «Скука» показывает, что они играют ключевую роль в концептуальной системе А.П. Чехова. Это обусловлено психологическими особенностями писателя и его мировоззрением, а также художественным методом, который представляет собой результат когнитивной, эмоциональной и текстовой деятельности творческой личности. В результате исследования выявляются идиостилевые особенности воплощения концептов и средств их репрезентации, эксплицирующие индивидуально-авторскую картину мира А.П. Чехова.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Александров Б.И. Семинарий по Чехову: пособие для вузов / Б.И. Александров. – М.: Учпедгиз, 1957. – 272 с.
2. Антонов С.П. Я читаю рассказ / С.П. Антонов. – М.: Знание, 1966. – 46 с.
3. Арутюнова Н.Д. Введение // Логический анализ языка: Ментальные действия / Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1993. – 176 с.
4. Аскольдов С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. Под ред. проф. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267-279.
5. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: учебник для вузов/ Л.Г. Бабенко. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – 464 с.
6. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка / А.П. Бабушкин. – Воронеж: Изд-во Воронеж. Гос. ун-та, 1996. – 103 с.
7. Баскакова Л.В. Звук и цвет в художественной прозе А.П. Чехова / Л.В.Баскакова // Филология на рубеже тысячелетий. Материалы Международной научной конференции. Ростов н/Д: РГУ, 2000. – Вып. 2. Язык как функционирующая система. – С. 187-188.
8. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Издательство «Художественная литература», 1975. – 500 с.
9. Белинский В. Г. Русская литература в 1841 году // В.Г. Белинский: Собрание сочинений в 3 т. Т. 1: Статьи и рецензии: 1834 – 1841. М., 1948. – 796 с.
10. Белянин В. П. Психолингвистические аспекты художественного текста / В.П. Белянин. – Изд-во Московского ун-та. Москва, 1988. – 123 с.

11. Берестнев Г.И. О «новой реальности» в языкознании / Г.И. Берестнев // Филол. науки. – 1997. – № 4. – С. 47-55.
12. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: соотношение понятий идиостиль и лингвокультурный типаж / Н.С. Болотнова / Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnaya-stilistika-teksta-sootnoshenie-ponyatiy-idiostil-i-lingvokulturnyy-tipazh> (дата обращения 18.04.2018 г.).
13. Болотнова Н. С. Изучение идиостиля в современной коммуникативной стилистике художественного средства / Н.С. Болотнова. М., 2004. – 331 с.
14. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль / Н.С. Болотнова, И.И. Бабенко, А.А. Васильева / Под ред. проф. Н.С. Болотновой. – Томск: ТГУ, 2001. – 321 с.
15. Брагина А.А. Краски-слова в рассказах А.П. Чехова // А.А. Брагина. – Русская речь. – 1984. – №1. – С.28-32.
16. Будагов Р. А. Человек и его язык / Р.А. Будагов. – М., 1976. – 429 с.
17. Быкова И.А. Лексические средства создания портрета (на материале художественной прозы А.П. Чехова) // Языковое мастерство А.П. Чехова. Ростов н/Д: Изд-во Ростовского гос.университета, 1988. – С. 25-33.
18. Ваганова Л.П. Вопросы изучения языка А.П. Чехова // Чеховские чтения. Таганрог-1972. Ростов н/Д: Изд-во Ростовского гос.университета, 1974. – С.151-162.
19. Валгина Н.С. Теория текста / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 173 с.
20. Вертелова И. Ю. Семантические истоки идеи грусти, печали и кручины в русском языковом сознании / И.Ю. Вертелова // Слово в тексте, словаре и культуре. – Калининград, 2004. – 314 с.

21. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей / В.В. Виноградов. – М., 1961. – 614 с.
22. Виноградов В.В. О теории художественной речи / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
23. Виноградов В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М.: Гослитиздат, 1958. – 655 с.
24. Винокур Г.О. Об изучении языка литературных произведений. Избранные работы по русскому языку / Г.О. Винокур. – М.: Учпедгиз, 1959. – 492 с.
25. Воркачев С.Г. Методологические основания лингвоконцептологии / С.Г. Воркачев // Теоретическая и прикладная лингвистика. – Воронеж, 2002. – С. 79-95.
26. Гачев Г.Д. Национальные образы мира: курс лекций / Г.Д. Гачев. М.: Academia, 1998. – 430 с.
27. Гвоздарёв Ю.А. Фразеологическое творчество А.П. Чехова / Ю.А. Гвоздарёв, Л.Б. Савенкова // Языковое мастерство А.П. Чехова. Ростов н/Д: Изд-во Ростовского гос. университета, 1990. – С. 133 -142.
28. Голобородько К.Ю. Поэтическое творчество и проблемы идиостиля / К.Ю. Голобородько. – Херсон: Олди-плюс, 2001. – 168 с.
29. Голубков В.В. Мастерство А.П. Чехова / В.В. Голубков. – М.: Гос. учебно-пед. изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1958. – 199 с.
30. Гришанина Е.Б. Лексические средства выражения художественной идеи в рассказе А.П. Чехова «Тоска» / Е.Б. Гришанина // Творчество А.П. Чехова. Ростов н/Д: Изд-во Ростовского гос. пед. института, 1980. – С. 126-135.
31. Громов М.П. Повествование Чехова как художественная система / М.П. Громов // Современные проблемы литературоведения и языкознания. М.: Наука, 1974. – С. 307-315.
32. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Наука, 1984. – 350 с.

33. Демьянков В.З. Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке / В.З. Демьянков // Вопросы филологии, 2001. – № 1. – С. 35-47.
34. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учебное пособие / А.Б. Есин. – 3-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2000. – 248 с.
35. Ефимов А.И. Стилистика художественной речи / А.И. Ефимов. – М.: Изд-во МГУ, 1957. – 448 с.
36. Зайцева Т.Б. Художественная антропология А.П. Чехова: экзистенциальный аспект (Чехов и Киркегор): автореф. дис. ... док. филол. наук / Т.Б. Зайцева. – Екатеринбург, 2015. – 42 с.
37. Зайцева Л.О. Особенности коннотативного компонента значения лексических единиц в журналах о «Кино» / Л.О. Зайцева // Молодой ученый. – 2014. – №10. – С. 531-534.
38. Зиновьева Е.И. Понятие «концепт» в рамках спецкурса «Языковая картина мира: концептосфера русского языка / Е.И. Зиновьева // Лингвистика, методика и культурология в преподавании русского языка как иностранного. – СПб.: Политехника, 2003. – С. 16-21.
39. Золян С. Т. Семантика и структура поэтического текста / С.Т. Золян. – Изд. 2, перераб. и доп. – М., 2014. – 336 с.
40. Золян С.Т. От описания идиолекта – к грамматике идиостиля / С.Т. Золян // Язык русской поэзии XX в.: сб. научных трудов. – Москва, 1989. – 91 с.
41. Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания / В. Зусман // Вопросы литературы. – 2003. – № 2. – С. 9.
42. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – М., 2004. – 477 с.
43. Карасик В.И. Лингвокультурный концепт как единица исследования / В.И. Карасик, Г.Г. Слышкин // Методологические проблемы

когнитивной лингвистики: Сб. науч. тр. / Под ред. И.А. Стернина. – Воронеж, 2001. – С. 75-80.

44. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 261 с.

45. Катаев В. Б. К постановке проблемы образа автора / В.Б. Катаев // Филологические науки (Научные доклады высшей школы). – 1966. – № 1. – С. 29-41.

46. Кловак Е.В. Типичные авторские модели как реализация универсального и индивидуального в идиостиле / Е.В. Кловак. Дис.канд.фил. наук. – Тверь, 2015. – 155 с.

47. Ковшиков В.А. Психолингвистика. Теория речевой деятельности / В.А. Ковшиков, В.П. Глухов. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – 318 с.

48. Кожевникова Н.А. Система оценок в прозе А.П. Чехова / Н.А. Кожевникова // Филологический сборник. – М., 1995. – С. 236-244.

49. Комлев Н. Г. Компоненты содержательной структуры слова / Н.Г. Комлев. – М.: КомКнига, 2006. – 192 с.

50. Котюрова М.П. Идиостиль / М.П. Котюрова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 95–99.

51. Красавский Н.А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах: монография/ Н.А. Красавский. – Волгоград: Перемена, 2001. – 374 с.

52. Кристалл Д., Дейви Д. Стилистический анализ / Д. Кристалл, Д. Дейви // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып.9. – М.,1980. – С.148-165.

53. Кубасов А.В. Проза А.П. Чехова: искусство стилизации / А.В. Кубасов. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос.пед.университета, 1998. – 399 с.

54. Кубасов А.В. Рассказы А.П. Чехова: поэтика жанра / А.В. Кубасов. – Свердловск: Изд-во Свердловского гос.пед.института, 1990. – 72 с.

55. Кулишова Н.Д. Языковая личность в аспекте психолингвистических характеристик (на материале письменных текстов): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Н.Д. Кулишова. – Краснодар, 2001. – 24 с.
56. Лебедева Н.М. Введение в этническую и кросс-культурную психологию / Н.М. Лебедева. – М.: Ключ-С, 1999. – 224 с.
57. Леденева В. В. Идиостиль (к уточнению понятия) / В.В. Леденева // Филологические науки. – №5, 2001. – С.38-41.
58. Лежнев И. Краткость – сестра таланта / И. Лежнев // «Новый мир», 1955. – № 5. – С. 221-225.
59. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антол. / Ин-т народов России [и др.]; под общ. ред. В. П. Нерознака. – М., 1997. – С. 280–287.
60. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Известия РАН. Сер. Лит-ра и язык. – 1993. – Т. 52. – № 1.
61. Лурия А.Р. Язык и сознание/ А.Р. Лурия. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 336 с.
62. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика / В.А. Маслова. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 256 с.
63. Мещерякова О.А. Индивидуально-авторская концептосфера И.А. Бунина в ее репрезентации средствами свето- и цветообозначений: научная монография / О.А. Мещерякова. – Елец: ЕГУ, 2007. – 210 с.
64. Михайлова О.С. Идиостиль Евтушенко в аспекте теории мотивации / О.С. Михайлова / Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/idiostil-e-evtushenko-v-aspekte-teorii-motivatsii> (дата обращения: 21.05.2018).
65. Мухин М. Ю. Лексическая статистика и идиостиль автора: корпусное идеографическое исследование личности (на материале

произведений М. Булгакова, В. Набокова, А. Платонова и М. Шолохова): дис. ... д.ф.н. / М.Ю. Мухин. – Екатеринбург: «Изд-во Урал. ун-та», 2010. – 383 с.

66. Нефёдова Т. П. Имена прилагательные как средство художественного изображения действительности / Т.П. Нефёдова // Языковое мастерство А.П. Чехова. Ростов н/Д: Изд-во Ростовского гос.университета, 1996. – С. 29-33.

67. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Этюды о творчестве А.П. Чехова / Д.Н. Овсяннико-Куликовский // А.П. Чехов: pro et contra: Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX-начала XX в. (1887-1914). Антология; сост., предисл., общ. ред. И.Н. Сухих. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 482-536.

68. Онипенко Н. К. Грамматические категории в тексте / Н.К. Онипенко //Лингвистика на рубеже эпох. Идеи и топосы / Отв. Ред. Сулейманова О.А. – М., 2001. – С. 89-116.

69. Пищальникова В.А. Проблема идиостиля. Психолингвистический аспект: Учеб. пособие / В.А. Пищальникова. – Барнаул: Алт. гос. ун-т, 1992. – 73 с.

70. Попова З.Д. Язык и национальное сознание / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: «Истоки», 2007. – 61 с.

71. Порус В.Н. Тоска по бытию (А.П.Чехов и философия культуры) / В.Н. Порус // Дом Бурганова. Пространство культуры, 2011. – № 3. – С. 8–26.

72. Пресняков О.П. О некоторых особенностях речевой характеристики персонажей у А.П. Чехова / О.П. Пресняков // Поэтический мир Чехова. Волгоград: Изд-во Волгоградского гос.пед.института, 1985. – С.75-80.

73. Прохоров Ю.Е. В поисках концепта / Ю.Е. Прохоров. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 176 с.

74. Россия лингвистическая: научные направления и школы Волгограда: коллективная монография. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2012. – 389 с.

75. Рубинштейн С.Л. Эмоции / С.Л. Рубинштейн // Психология эмоций. Тексты. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – С. 152-161.
76. Рыбникова М.А. По вопросам композиции / М. А. Рыбникова. – М.: Издательство Т-ва «В. В. Думнов, насл. бр. Салаевых», 1924. – 111 с.
77. Семанова М. Л. Чехов и Гоголь / М.Л. Семанова // Антон Павлович Чехов. Сборник. Статьи. Исследования. Публикации. – Ростов н/Д, 1954. – С. 131-179.
78. Семкин А.Д. Скучные истории о скучных людях? / А.Д. Семкин // Журнальный зал: Нева. Приметы времени. – 2012. – № 8. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2012/8/s12.html> (дата обращения 16.05.2018 г.).
79. Сивкова А.В. Идиостиль Н.В. Гоголя в аспекте лингвокогнитивной поэтики: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / А.В.Сивкова. – Калининград, 2007. – 216 с.
80. Солженицын А.И. Окунаясь в Чехова / А.И. Солженицын // Новый мир. – 1998, № 10. – С. 161-163.
81. Старкова Е. В. Проблемы понимания феномена идиостиля в лингвистических исследованиях/ Е.В. Старкова. – Киров, 2015. – С.76-79.
82. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю.С. Степанов. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
83. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова / И.Н. Сухих. – Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1987. – 180 с.
84. Сухих И. Н. «Степь»: константы художественного мира / И.Н. Сухих // Проблемы поэтики А. П. Чехова. – Л., 1987. – С. 72-80.
85. Тарасова И.А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте: монография / И.А. Тарасова. – 2-е изд., перераб. – М.: ФЛИНТА, 2012. – 196 с.
86. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В.Н. Телия. – М.: Издательство «Наука», 1986. – 141 с.

87. Тураева З. Я. Лингвистика текста и категория модальности// З.Я. Тураева. Вопросы языкознания. – №3. – М., 1994. – С. 114.
88. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа / В.И. Тюпа. – М.: «Высшая школа», 1989. – 135 с.
89. Фатеева Н.А. Картина мира и эволюция поэтического идиостиля Бориса Пастернака / Н.А. Фатеева // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. – М.: Наследие, 1995. – С. 208–304.
90. Федотова М. А. К вопросу о разграничении понятий идиостиль и идиолект языковой личности / М.А. Федотова // Записки романо-германской филологии. – Вып.1. – М., 2013. – С.220-225.
91. Фоменко Е. Г. Лингвотипологическое в идиостиле Джеймса Джойса. Режим доступа: <http://www.james-joyce.ru/articles/lingvotipologicheskoe-v-idiosile-joysa3.html> (дата обращения 21.05.2018 г.)
92. Фрикке Я.А. Фразовая номинация как средство выражения языковой личности автора / Я.А. Фрикке. – Ставрополь, 2003. – 237 с.
93. Чарыкова О.Н. Художественный текст как воплощение индивидуальной картины мира автора произведения / О.Н. Чарыкова // Материалы по русско-славянскому языкознанию. Международный сборник научных трудов. Вып. 28. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2007. – С. 3-7.
94. Чепасова А.М. О словаре фразеологизмов А.П. Чехова / А.М. Чепасова // Сборник статей и материалов. Вып. 4. Таганрог: Ростовское книжное изд-во, 1967. – С. 117-190.
95. Четверикова О.В. Знаки авторства как средства вербальной манифестации смысловой сферы творческой языковой личности: дис. ... д.ф.н. : 10.02.19 / О.В. Четверикова. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2013. – 400 с.
96. Чичерин А.В. Лексическая основа чеховского стиля / А.В. Чичерин // Русская литература, 1982. – №3. – С. 112-118.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Конспект урока по русскому языку в 11 классе

**Тема:** «Особенности индивидуального стиля А.П. Чехова».

**Цель:** обобщить и систематизировать знания по теме «Особенности индивидуального стиля А.П. Чехова».

**Задачи. Образовательные:** проанализировать языковые средства, характерные индивидуальному стилю писателя;

**Развивающие:** развивать творческое воображение, аналитическое, образное мышление, связную речь; формировать научно-лингвистический подход в работе с текстом;

**Воспитывающие:** воспитывать чувство любви к русскому языку через художественное слово, представления о прекрасном в языке художественной литературы.

**Ведущая технология обучения:** «Развитие критического мышления через чтение и письмо».

**Тип урока:** повторительно-обобщающий. Практикум.

**Оборудование:** подробный план работы «Анализ текста художественного стиля речи» (Приложение №1), толковый словарь С. И. Ожегова и В. И. Даля, тетради, учебник Власенкова А. И., Рыбченковой Л. М. Русский язык: Грамматика. Текст. Стили речи: учебное пособие для 10-11 классов общеобразовательных учреждений. – М.: Просвещение, 2001.

### Ход урока

**1. Организация начала урока, определение темы, сообщение целей урока.**

Учащиеся формулируют цели урока, определяют задачи: «Что мы должны узнать на уроке? Чему научиться?» – Продолжить знакомство с творчеством А.П. Чехова; развивать умение анализировать художественный

текст; находить в нём художественные средства; учиться смело высказывать собственное мнение). Отвечают на вопрос: «Актуальна ли тема урока, почему?». Делают пометки в тетради по ходу объяснений учителя. В организации продуктивной деятельности на уроке ученикам поможет следующий план.

## **2. Знакомство с подробным планом работы «Анализ текста художественного стиля речи».**

- 1) Выразительное чтение текста.
- 2) Тема и основная мысль текста. (О чём? Зачем?)
- 3) Как бы вы могли озаглавить этот текст?
- 4) Особенности текста:

– стихотворение, проза, драма;

– жанр;

– тип речи;

– вид речи (монолог, диалог).

- 5) Лексика:

– тематические группы;

– конкретная лексика;

– слова в переносном значении;

– лексика по степени современности (неологизмы, историзмы, архаизмы);

– эмоциональная, стилистически окрашенная лексика (высокая /книжная, нейтральная /межстилевая, сниженная /разговорная, просторечная);

– синонимы, антонимы (в том числе и контекстуальные).

- 6) Тропы.

7) Морфологические особенности. (Какие части речи преобладают? Как это сказывается на идейно-художественном содержании текста?)

8) Синтаксические особенности. (Преобладают предложения короткие или длинные, простые или сложные, двусоставные или односоставные,

полные или неполные. Эмоционально-экспрессивный синтаксис. Каким стилистическим фигурам автор отдаёт предпочтение?)

### **3. Проверка домашней работы (индивидуальное задание).**

#### **Словарная работа**

Слово учителя. В рассказе А.П. Чехова «Тоска» вы обратили внимание на слова, требующие толкования лексического значения.

Заглянем мы, как Пушкин встарь,

В толковый наш словарь.

Словарная работа была индивидуальным заданием одного учащегося, который воспользовался толковыми словарями С. И. Ожегова и В. И. Даля и подготовил для вас следующее сообщение.

#### Сообщение ученика.

Извозчик – «водитель» транспорта с лошадью и экипажем;

Козлы – сиденье для извозчика в передней части экипажа;

Почин – начало какого-либо дела;

Кнут – плотно перевитые (связанные) верёвки или ремни, прикрепленные к рукояти (обычно из дерева);

Вожжи – ремни и верёвки, которые используются для управления лошадью;

В воздухе «спираль» – спертость.

### **4. Работа с текстом (комплексный анализ).**

Сначала подготовленный ученик выразительно читает текст. На следующем этапе работы проводится беседа, выполняются задания (одни по выбору учителя и учеников - в письменной форме, а другие - в устной).

Слово учителя. Вы уже дома прочитали рассказ. Но просто прочитать рассказ Чехова недостаточно. Чтобы понять истинный смысл его произведений, надо обращать внимание на каждую деталь. С этой целью обратимся к тесту рассказа.

Фронтальная беседа по вопросам:

- Каково начало рассказа? Зачитайте.

(Снег, сумерки, зажжённые фонари. Каждый предмет, живое существо опутано, отделено от внешнего мира холодным одеялом).

- Какое впечатление производит на вас этот зимний вечер?

(На душе становится сумрачно, холодно и одиноко).

- Какова роль данного описания?

(При помощи пейзажа передаётся внутреннее психологическое состояние человека).

- А как чувствует себя главный герой Иона?

(Ему тоскливо, плохо).

- А почему ему плохо? (У него умер сын.)

- Совершенно верно. Он похоронил сына и остался один. Скажите, как можно помочь человеку, оказавшемуся в такой ситуации?

(Поговорить с ним, выслушать, улыбнуться, проявить минимум ласки, сострадания и терпения).

- А пытался ли Иона рассказать о своём горе? (Да.)

- Кому?

(Военному, горбачу, дворнику, молодому извозчику.)

- Проследим по тексту, как эти люди реагируют на рассказ Ионы о смерти сына.

Поработайте в группах. Найдите и обсудите. Подготовьте выступающего от группы.

1 группа: встреча Ионы Потапова с военным.

2 группа: встреча Ионы Потапова с Горбачом.

3 группа: Встреча Ионы Потапова с дворником.

4 группа: встреча Ионы Потапова с молодым извозчиком.

- Итак, сделаем вывод:

Иона Потапов находится среди людей, но ему некому поведать свою печаль, потому что они равнодушные люди, они не умеют чувствовать боль

другого человека, не умеют сострадать. Его горе никого не интересует. Каждый сам по себе.

Давайте обратим внимание на лексическое своеобразие текста. Что мы можем сказать о нем? (В тексте встречается обилие просторечных слов, это связано с изображением героя и среды, которая его окружает).

Куда прѐшь! – куда идѐшь (едешь)! Переть – грубо-просторечный глагол движения;

Права держи! – Поезжай по правой стороне!;

Браниться – ругаться;

Норовить (простореч.) – настойчиво стремиться сделать что-нибудь или добиться чего-нибудь;

Горячка – грипп;

Хлобыстнуть (простореч.) – ударить;

Повылазило, что ли, старый пес? – ругательство.

Какие художественные средства использует Чехов, чтобы передать тоску героя? Выполним это задание в группах.

1 группа:

Найдите эпитеты. Какие чувства вызывают они у читателя? Какова их роль в тексте?

Эпитеты: тоска громадная, не знающая границ тоска. Эпитеты вызывают у читателя не очень светлые, не очень радостные ассоциации. Без сомнения, они передают чувство автора к изображаемым событиям, образам.

2 группа:

Найдите метафоры, олицетворения. Отрицательную или положительную эмоциональную нагрузку они несут? Как вы думаете, с какой целью использовал автор эти языковые средства?

Метафоры: распирает грудь, весь свет залила бы, поместилась в скорлупу.

Метафоры, олицетворения, сравнения несут в себе отрицательную эмоциональную нагрузку, помогают почувствовать состояние Ионы.

3 группа:

Найдите примеры градации, повторы. Какова их роль?

Градация: вечерние сумерки – вечерняя мгла – потёмки.

Повтор: сын помер - от чего?...поезжай; сын помер - все помер, погоняй; сын помер - .... Данные приёмы усиливают выразительность высказывания.

- Сделаем выводы о роли этих художественных средств:

Использованные в тексте языковые средства не случайны, они помогают раскрыть тему произведения, выразить авторскую идею. В небольшом по объёму произведении с помощью различных художественных приемов Чехов раскрывает большую беду в жизни человека.

- Кому Иона излил душу? Кто всё же его выслушал? (Лошадь.)

- Почему Иона решил рассказать ей всё?

(В лошади Иона Потапов видит родственную душу, Как он лишился сына, так она лишилась своего хозяина и овса. Он начинает вспоминать и говорить о сыне, а затем «увлекается и рассказывает ей все». Потому что в этой пустоте и безмолвии, в этом «бездушном» городе — это единственное существо, которое выслушало его, не оттолкнуло.)

- Как Иона обратился к лошади? (Брат кобылочка)

- Меняется ли эмоциональная окраска этого слова на протяжении всего рассказа? (Да)

(От презрительного лошаденка, к нейтральному – лошадь, к уменьшительно-ласкательному – кобылочка.)

- Прочитайте выразительно последние два предложения рассказа.

- Как вы объясните многоточие?

- Равнодушие – это лень души. Ведь так мало надо человеку от людей – надо чтобы его выслушали, сказали доброе слово, улыбнулись. Но и этой малости не то чтобы жалко – просто лень сочувствовать, понимать...

- Обратим внимание на эпиграф рассказа. Прочитайте.

- Как вы понимаете смысл эпиграфа?

(Рассказать некому, знает только сам человек и Бог).

Анализ морфологического уровня. В рассказе преобладают существительные, номинирующие явления, предметы, людей (тоска, лошаденка, Иона, дворник). Достаточно встречается глаголов, выражающих экспрессивность действия (бормотать, ехать, браниться). Для описания происходящего часто используются прилагательные и наречия.

Что касается синтаксиса, более всего в тексте частотны простые и сложносочиненные предложения. Это обусловлено жанровой принадлежностью текста (рассказ). Присутствуют конструкции с однородными членами предложения («тоска появляется вновь и распирает грудь»; «на печи, на полу, на скамьях храпит народ»). Помимо этого, встречается прямая речь в диалогах, речь от первого лица.

Проведём стилистический эксперимент: прочитаем текст без сравнительных оборотов, выразительных средств, просторечную лексику заменим на общеупотребительную. (Один из учеников читает отрывок текста вслух.) Что изменилось? Изменилась индивидуально-стилистическая манера художника слова, описание стало «тусклым», лаконичным, пострадала и эмоциональность восприятия текста. Какой вывод можно сделать, опираясь на результаты стилистического эксперимента? Стилистический эксперимент позволил нам почувствовать, по выражению Л. Толстого, «единственно нужное размещение единственно нужных слов», значимость языковых средств в художественном произведении.

## **5. Подведение итогов урока. Выставление оценок.**

Удалось ли нам сегодня на уроке определить особенности идиостиля А.П. Чехова? Может ли идейное содержание произведения быть в отрыве от художественной формы? Возможно ли оценить богатство и выразительность художественных образов в тексте, анализируя только один языковой уровень? Почему? Помогает ли читателю внимательное чтение и вдумчивый анализ языковых средств почувствовать, определить индивидуальный стиль писателя?

Итогом нашей работы будет написание синквейна. В качестве ключевого слова возьмём слово – тоска.

Тоска

Зелёная, громадная

Накрывает, поглощает, гнетёт

Некому рассказать о своём горе

Одиночество

#### **6. Рефлексия.**

Насколько хорошо мы освоили материал, справились ли с задачами? Легко ли было самостоятельно анализировать текст?

#### **7. Домашнее задание.**

Подберите еще один текст А.П. Чехова, в котором проанализируйте идиостиль писателя по предложенному плану. Какие общие черты обнаружены в текстах? Есть ли различия? Мысли изложите в письменной форме.