

НОЧЬ В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА А.П. ЧЕХОВА

Статья посвящена проблемам исследования языковой картины мира писателя, его идиолекта с помощью полевой методики. Изучение индивидуально-художественной речевой системы ведется через построение лексико-семантических полей. Авторское лексико-семантическое поле «Ночь» отличается более детальным, чем в общенародном языке, составом, спецификой семантической структуры конститuentов поля (усложнение семной структуры слова, наращивание сем, перестройка их иерархии), структурой самого поля в целом, на которые оказывает влияние преобразующая роль художественного мировоззрения.

Ключевые слова: языковая картина мира писателя; художественно-речевая система; полевая методика; лексико-семантическое поле; лексема; сема.

Изучение языковой картины мира личности в последнее время нередко заставляет обращаться к исследованию языка писателя через изучение лексико-семантической системы с помощью полевой методики. Полевой подход позволяет эксплицировать авторское мировоззрение, выявить специфику его ценностной ориентации и языковых приоритетов, особенности индивидуально-авторского словоупотребления и т.д.

Лексико-семантическое поле (ЛСП) представляет интерес для исследования языковой картины мира писателя с точки зрения содержания, состава (эксплицирует фрагмент мировоззрения писателя), структурной организации. Структурирование и анализ авторского лексико-семантического поля показывают, как эксплицированы те или иные категории, понятия в индивидуальной языковой системе писателя, высвечивают их специфику в его художественном мировоззрении.

Рассмотрим ЛСП «Ночь» в языке художественной прозы А.П. Чехова.

Лексема *ночь*, принимаемая за ядерную в анализируемом поле, характеризуется, во-первых, большой частотностью употребления (по результатам количественного анализа среди ключевых слов с тематикой «природное время» лексема *ночь* занимает первое место [1. С. 165]). Во-вторых, о значимости данного слова в творчестве А.П. Чехова свидетельствуют и данные различных исследований. В частности, В.Н. Рябова выделяет главенствующее положение пейзажа с описанием ночи среди других видов пейзажа с событийной направленностью [2. С. 9], Е.И. Лелис характеризует лексему *ночь* в творчестве А.П. Чехова как ключевое слово, занимающее особое положение в художественном тексте и наделенное специфическими эстетическими функциями [3. С. 12], Э.А. Полоцкая пишет об особой значимости образа лунной ночи в творчестве А.П. Чехова как «навязчивой поэтической идее» писателя [4. С. 25]. Все эти данные – количественный анализ и материалы исследований – особо выделяют лексему *ночь* на фоне остальных лексем.

Лексема *ночь* является центральной в одноименном поле. Это слово объединяет вокруг себя в ядерной части однокоренные слова (*ночной, полночь, полночный*) и единицы денотативного множества, совпадающие с ним по ряду значений. Рассмотрим их начиная с языковой реализации центральной лексемы *ночь*, художественно интерпретированной писателем.

Ночная природа у А.П. Чехова, как правило, наполнена таинственными образами, представляющими собой «что-то неведомое и страшное», недоступное пониманию простого человека: «Дышалось глубоко, и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах развернулась теперь своя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека» (Невеста) [5. Т. 10. С. 205]; «Все глядят на закат и все до одного находят, что он страшно красив, но никто не знает и не скажет, в чем тут красота» (Красавицы) [5. Т. 7. С. 159]. В описание ночи включаются лексические единицы *неведомый, непонятный, недоступный, мистический*, с одной стороны, и *прекрасный, святой* и т.п. – с другой.

В тихую ночь утихает и безмерное горе Липы, в тихую и прекрасную ночь верится, что, как ни велико зло, «все же в Божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» (В овраге) [5. Т. 10. С. 145], поэтому «когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу с ее избами, стогами, уснувшими ивами, то на душе становится тихо; в этом своем покое, укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением, и что зла уже нет на земле и все благополучно» (Человек в футляре) [Там же. С. 51]. В основе данного конфликта – мир природы и мир человека, добра и зла – по А.П. Чехову, лежит столкновение «нормы», по которой живет природа, т.е. существования по законам красоты, гармонии, свободы, и человека, слабого, грешного, в жизни которого эта «норма» отсутствует [6]. Поэтому ночь – это 'время прекрасное, необыкновенное, когда все окружающее недоступно для понимания грешного человека'. Благодаря актуализации в семантеме *ночь* сем *тихий, кроткий, печальный, покой, сон* в художественном контексте, следует выделить в ее структуре дополнительное значение 'время умиротворения, покоя в душе'.

Контекстуальным синонимом слову *непонятный* в тексте становится *таинственный* ('окруженный тайной, кажущийся необъяснимым'): «Сквозь редкие деревья виден был двор, залитый лунным светом, так же были таинственны и строги тени...» (Три года) [5. Т. 9. С. 12]. Ночь в творчестве А.П. Чехова

«...являет собой особое зрелище. Ночью мир не пошл. Ведь настоящая, самая интересная жизнь у каждого человека проходит под покровом тайны, как под покровом ночи» [7. С. 749].

Таинственное нередко связано у писателя с религиозным восприятием мира [8. С. 14; 9. С. 4]. Ночью «земля принимает загадочные очертания» и все будничные предметы «одеваются в идеальные покровы», далекие огни в поле напоминают лагерь филистимлян (Огни); мнутся великаны и колесницы, запряженные шестерками диких, бешеных коней; в жизнь переходят рисунки из Священной истории (Степь), и встречаемых во тьме спрашивает Липа: «Вы святые?», и те, не удивленные, отвечают: «Нет, мы из Фирсанова» (В овраге) [5. Т. 10. С. 144]. В пасхальную ночь монах Николай, «симпатичный поэтический человек», непонятый и одинокий, выходит «перекликаться с Иеронимом и пересыпать свои акафисты цветами, звездами и лучами солнца» (Святой ночью) [5. Т. 5. С. 96]. Звезды с ночного неба «смотрят в глубоком смирении» (Ионыч) [5. Т. 10. С. 25], а поле, лес и солнце «собираются отдохнуть и, быть может, молиться» (Степь) [5. Т. 7. С. 28].

В рассказе «Студент» одинокий огонь костра бросает свой мистический свет на далекое, на ушедшее, и в ночь, близкую к Пасхе, воскресает другая, давнишняя, памятная миру ночь в Гефсиманском саду: «воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания» [5. Т. 8. С. 307], то рыдает Петр, трижды отрекшийся от Христа. Так «глубокий, истинный мир ночного разрушает все пределы времени и пространства. Сближаются прошлое и настоящее» [7. С. 749].

Таким образом, у А.П. Чехова на прямое значение лексемы *ночь* – 'часть суток от вечера до утра' – через лексемы *мистический, загадочный, святой, смирение, покров, огонь, Гефсиманский сад, Христос, Петр, Пасха, филистимляне, акафисты* в контексте ассоциативно наслаивается значение 'таинственное, сказочное время', которое нередко связано у писателя с религиозным восприятием мира.

В рамках значений 'непонятный', 'таинственный' развивается оттенок значения 'страшное, жуткое': «Все непонятное таинственно и потому страшно» (Святая ночь) [5. Т. 5. С. 93], «Темная, беспросветная мгла висела над землей <...> меня окутывал непроницаемый холодный мрак <...> душу мою наполнял неопределенный и неизъяснимый страх» (Страшная ночь) [5. Т. 6. С. 91].

Для А.П. Чехова ночь – это 'время пробуждения внутренних сил в природе и человеке'. «Не спала природа, точно боялась проспаться лучшие мгновенья своей жизни» (Страхи) [5. Т. 5. С. 188]. Время, когда зрение и слух обострены. И душа устремляется туда, где на небе звезды, «высоко-высоко, далеко-далеко». По мнению В.А. Богданова, в мире А.П. Чехова природа, в частности ночная, – «олицетворение той творческой мощи, которой недостает его героям. Вводя ее в художественный мир произведения, он вводил тем самым оценочный критерий свершающегося и свершаемого в этом мире его персонажами» [10. С. 23].

Именно ночью «все вокруг не располагает к обыкновенным мыслям» (Степь) [5. Т. 7. С. 36]. Именно с ночью у писателя связаны философские размышления о человеке, о природе, о значении природы в жизни человека, и наоборот. И тогда описание ночи у Чехова выходит за рамки конкретной природной картины и становится вселенским: возникает мир, где существует жизнь «вечная», обеспечивающая «непрерывное движение жизни на Земле»: «Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет» (Дом с мезонином) [5. Т. 9. С. 181]. А.П. Чехов призывает к нравственному покою, заставляет задуматься о том, как, в сущности, «все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве» (Дама с собачкой) [5. Т. 10. С. 128], постоянно ищет ту ускользающую, таинственную связь между вечно существующей вселенной и кратким мигом пребывания человека на земле.

Космическое начало не было чуждо А.П. Чехову: «В момент наивысших душевных потрясений, в минуты глубоко эмоционального подъема его герои вплотную сталкиваются с загадочным, непостижимым величием космоса» [11. С. 301].

В одном ряду с лексемами *непонятность, неизвестность* в микроконтексте с лексемой *ночь* стоят лексемы ЛСП «Эмоциональное и физиологическое состояние человека» *беспокойство, тревога, тоска, ужас, отчаяние, равнодушие, одиночество* и т.п. «Когда долго смотришь на глубокое ночное небо, то почему-то мысли и душа сливаются в сознание **одиночества**. Начинаешь чувствовать себя **непоправимо одиноким**, и все то, что считал раньше близким и родным, становится **бесконечно далеким** и не имеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, **равнодушные** к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, **гнетут** душу своим **молчанием**; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в **могиле**, и сущность жизни представляется **отчаянной, ужасной...**» (Степь) [5. Т. 7. С. 66], «Беспокойство и бессонницу, – говорит лирический герой рассказа «Святой ночью», – хотелось видеть во всей природе, начиная с ночной тьмы и кончая плитами, могильными крестами и деревьями, под которыми суетились люди» [5. Т. 5. С. 90]. Отсюда индивидуально-авторское значение семантемы *ночь* у А.П. Чехова – 'время, когда человек осознает свое одиночество'. Причем это нередко ощущение полного одиночества, которое индуцируется в лексемах *одиночество, молчание, могила, непоправимый, бесконечный* через семы 'не имеющий предела', 'чрезвычайный по силе проявления', 'невозможный' и др.

В одном контексте стоят лексемы *скука, тоска, уныние* и др. Слово *тоска*, т.е. 'гнетущая скука, уны-

ние, царящие где-либо, вызываемые чем-либо', включает в свое значение семантические признаки 'скука', 'уныние'. Значение слова *скука* конкретизируется семантическими признаками 'грусть', 'душевная тяжесть': «Я глядел на телеграфные столбы, около которых кружились облака пыли, на сонных птиц, сидевших на проволоках, и мне вдруг стало так скучно, что я заплакал» (Тайный советник) [5. Т. 5. С. 140], «Приближалась длинная, одинокая, скучная ночь» (Бабы царство) [5. Т. 8. С. 269]. Актуализируется в слове *скука* и сема 'духовное одиночество', являющаяся производной от семантических признаков 'безразличие', 'равнодушие'. Все слова воспринимаются как синонимы, так как семантические признаки, составляющие значение слов, дублируются, пересекаются, что делает возможным их общее существование на уровне индивидуальной речи. Сами слова *скука*, *тоска*, *одиночество* являются неотъемлемой частью индивидуального стиля писателя [12, 13].

Образ тополя, устойчиво проходящий через все произведения писателя, становится в мире А.П. Чехова символом одиночества. В поэтических текстах тополь может изображаться в виде рыцаря, как дерево с царской стройностью, серебристой изнанкой листьев, когда постоянно трепетание листья, открывающей то темную поверхность, то светлую изнанку, указывает на двойственность самой жизни [14]. Тополь у А.П. Чехова – *высокий, унылый, суровый* и... *одинокий*: «Не редкость было встретить одиноко торчащие тополи» (Святою ночью) [5. Т. 5. С. 92]; «Тополь высокий, покрытый инеем, показался в синеватой мгле, как великан, одетый в саван. Он поглядел на меня сурово и уныло, точно, подобно мне, понимал свое одиночество» (Волк) [5. Т. 5. С. 39]; «А вот на холме показывается одинокий тополь, кто его посадил и зачем он здесь – бог его знает. От его стройной фигуры и зеленой одежды трудно оторвать глаза. Счастлив ли этот красавец? Летом зной, зимой стужа и метели, осенью страшные ночи... а главное – всю жизнь один, один...» (Степь) [5. Т. 7. С. 17].

В рамках значения 'время одиночества' можно выделить оттенок значения 'смерть', актуализированный в текстах А.П. Чехова. На символический некрологический ореол тополя указывает употребление данного слова в одном микроконтексте с лексемами *саван*, *умирать*, в которых актуализирована сема 'смерть': «Тополь, высокий, покрытый инеем, показался в синеватой мгле, как великан, одетый в саван», «Погода на дворе великолепная. Тишина, не шевельнется ни один лист. Мне кажется, что все смотрит на меня и прислушивается, как я буду умирать» (Скучная история) [5. Т. 7. С. 251]. То есть в осмыслении ночи как 'времени одиночества, периода смерти' важную роль играют категории «одиночество» и «смерть», являющиеся одними из основных в мироощущении писателя. Сравним с замечанием, найденным в записных книжках А.П. Чехова: «Как я буду лежать в могиле один, так, в сущности, я и живу» [15. С. 65].

И. Бунин вспоминал, что А.П. Чехов «много раз старательно твердо говорил, что бессмертие, жизнь после смерти в какой бы то ни было форме – сущий вздор.... Но потом несколько раз еще тверже говорил

противоположное: “Ни в коем случае не можем мы исчезнуть после смерти. Бессмертие – факт”» [16. С. 666]. Это своеобразная микромодель подхода Чехова к смерти, жизни, бессмертию. Он как бы допускает возможность двух противоположных решений.

Кроме того, следует говорить об амбивалентном характере лексемы *ночь*. Это отражено и во взаимно противоречащих друг другу высказываниях в рамках одного макроконтекста: так, в повести «Степь» ночное небо в одну ночь «глядит томно и манит к себе, а от ласки его кружится голова», в другую кажется «непонятым», «гнетет душу своим молчанием», в результате чего «приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной ...» [5. Т. 7. С. 66]. То же самое в рассказе «Дуэль»: «Но когда зашло солнце и стало темно, им овладело **беспокойство**. Это был не страх перед смертью... это был **страх** перед чем-то **неизвестным**; и страх перед наступающей ночью... Он знал, что ночь будет длинная, бессонная...» [5. Т. 7. С. 410], «Страхи»: «Меня охватило чувство **одиночества, тоски и ужаса**, точно меня против воли бросили в эту большую, полную сумерек яму» [5. Т. 5. С. 186].

Таким образом, лексема *ночь* обладает разнородной эмоциональной окраской: *равнодушная, ужасная, внушающая ужас, страх... и таинственная, загадочная, красивая, чарующая*.

Последнее связано с реализацией в творчестве Чехова традиционно романтического значения лексемы *ночь* 'время мечтаний и грез', 'время любовного свидания' (например, в рассказах «Верочка», «Дом с мезонином», «Три года», «В родном углу» и др.). В творчестве писателя «любовь составляет один из его лейтмотивов – любовь во всех тончайших и сокровенных проявлениях» [10. С. 118]. Особенностью романтических встреч ночью, при свете луны у Чехова является то, что все они оборачиваются разлукой, любовь не приносит счастья, несостоявшимися оказываются их мечты, герои не понимают друг друга, трагедии своего одиночества, этой старости души в расцвете сил. «Нет уже ни смеха, ни шума, ни свиданий в тихие лунные ночи» (Случай из практики) [5. Т. 10. С. 8].

Семантическая структура лексемы *ночь* в идиолекте А.П. Чехова может быть представлена следующим образом:

НОЧЬ: 1. Часть суток, время от захода до восхода солнца. Темное время суток.

2. Время умиротворения, покоя.

3. Время, когда человек осознает свое одиночество // полное одиночество // смерть.

4. Время пробуждения внутренних сил в природе и человеке.

5. Нечто недоступное пониманию // нечто страшное.

6. Таинственное, сказочное время, мечтаний, грез // время любовного свидания.

Таким образом, лексема *ночь* характеризуется сложной семантической структурой, включая общеязыковое значение и авторские, символические, подчеркивается семантическим трансформациям в контексте.

Остальные конститuentы поля создают образ *ночи*, центральной лексемы, представляют ее во всей совокупности присущих ей значений. В этой связи отметим следующее.

Прилагательное *ночной* употребляется в своем основном значении и тем самым соотносится с основной ядерной семой лексемы *ночь*. В неосложненном прямом значении употребляются существительное *полночь* и прилагательное *полночный*. «Луна-то, луна! – сказал он, глянул вверх. Была уже полночь» (Шампанское) [5. Т. 6. С. 2].

В одном синонимическом ряду со словом *ночь* стоят лексемы *темнота* ('отсутствие света, освещения'), *тьма*, *мрак*, *темень*, *мгла* ('неполная темнота вне помещения'), *сумрак* ('неполная темнота, при которой можно еще различать предметы'). «Сумерки и шум дождя за окном располагали ко сну» (Мужики) [5. Т. 9. С. 294].

Значение лексемы *ночь* – 'темное время суток' – усиливают прилагательные: *беспросветный* (усил.) ('о темноте, мраке: полный, совершенный'), *беспроглядный* (усил.) ('о тьме, мраке: непроницаемый'), *непроглядный* (усил.) ('такой, куда нельзя проникнуть взглядом, а также недоступный пониманию, скрытый'), *черный*. Данные прилагательные характеризуют семантому *ночь* как время суток с полным отсутствием света, а также через семы 'неполнота' и 'недоступность' формируют пятое значение ('нечто недоступное пониманию', оттенок значения 'нечто страшное').

В ядерной части поля расположены лексические единицы ЛСП «Космологические объекты и явления», характеризующие образ ночи: *луна*, *небо*, *звезды*, *туман*, их связь с ядерным словом устанавливается на основе общих сем.

Луна – 'ночное небесное светило', главный, важнейший элемент ночного пейзажа А.П. Чехова. О луне очень часто писал Чехов и в своих письмах: «Прекрасная ночь. На небе ни облачка, а луна светит во всю Ивановскую» [5. П. Т. 2. С. 286] и др. Образ лунной ночи для Чехова имел большое значение, и это не раз отмечали исследователи творчества писателя.

Программное значение придавалось описанию лунной ночи в рассказе «Волк». А.П. Чехов писал своему брату: «По моему мнению, описания должны быть весьма кратки и иметь характер апропос. Общие места вроде: “Заходящее солнце, купаясь в волнах темневшего моря, заливало багровым золотом” и прочее. “Ласточки, летя над поверхностью воды, весело чирикали”, – такие общие места надо бросить. В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина... Природа является одушевленной, если ты не брезгуешь употреблять сравнения явлений ее с человеческими действиями» [5. П. Т. 5. С. 176]. А.П. Чехов пытался обновить средства поэтической выразительности ночного пейзажа. Он писал так: «И о луне можно написать хорошо, а уж на что тема затрепанная. И будет интересно. Только надо все-таки увидеть и в луне что-нибудь свое, а не чужое и не избитое» [5. П. Т. 2. С. 615].

Внимание к образу луны у А.П. Чехова традиционно: под знаком «лунализма» находилась вся современная писателю поэзия. Пейзажи А.П. Чехова полны сиянием бледной луны. Лунный свет делает ночи колдовскими, загадочными и заставляет героев каждый раз по-своему осмыслять окружающее, вспоминать прошлое, думать о будущем.

Лексемы *луна* и *лунный* соотносятся с первым и пятым значением ядерной лексемы *ночь*. Следуя традиции, А.П. Чехов использует луну для описания сцены любовного свидания (здесь значение слова *луна* параллельно значению ядерного слова *ночь* – 'время мечтаний и грез'). Образ луны в описаниях природы может традиционно способствовать созданию романтической обстановки (и тогда лексема *луна* несет положительную окраску), либо быть выполненным в ироническом ключе (как правило, в ранних рассказах): например, в рассказе «Дачники», где луна становится центральным образом во всех трех пейзажных зарисовках: «Из-за облачных обрывков глядела на них луна и хмурилась: вероятно, ей было завидно и досадно на свое скучное, никому не нужное девство», «Луна точно табаку понюхала, спряталась за облако. Людское счастье напомнило ей об одиночестве, одинокой постели за лесами и долами», «Из-за облака опять выплыла луна. Казалось, она улыбается; казалось, ей было приятно, что у нее нет родственников» [5. Т. 4. С. 16–17], «...луна, полная и солидная, как генеральная экономка, плыла по небу» (Трифон) [5. Т. 2. С. 367]. Поэтическое значение лексемы *луна* отличается у А.П. Чехова двойственной эмоциональной окрашенностью. Следовательно, внутренняя антиномичность семантемы *луна* усиливает амбивалентность образа ночи.

Привычных образов у А.П. Чехова мало, чаще всего он дает оригинальные образы, сравнения, примеры одушевления, оживляющие восприятие рассказа [16. С. 128]. Прием одушевления Чехов, как правило, широко использовал в ранних рассказах, после он претерпел изменения. Об этом Чехов писал Горькому: «частое уподобление человеку (антропоморфизм), когда море дышит, небо глядит, степь нежится – такие уподобления делают описания несколько однотонными, иногда слащавыми, иногда неясными: красочность и выразительность достигаются только простотой, такими простыми фразами, как “зашло солнце”, “пошел дождь” и т.д.» [5. П. Т. 8. С. 11–12].

В ряде контекстов у А.П. Чехова варьируются два эпитета к слову луна: *бледная* и *бедная*. Между ними существует определенное стилевое различие: если *бедная луна* несет на себе заряд авторской эмоции, это образ индивидуализированный, то *бледная луна* лишена индивидуальности – это образ традиционный.

Среди двух светил – *луна* и *месяц* – наибольшей частотой употребления обладает *луна*. Из повести «В овраге», где по-разному представлена лунная ночь: временами Липе и ее матери представляется, что «кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды» и что «все на земле только и ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью». И та же Липа, потерявшая ребенка, чувствуя

щая себя страшно одинокой в мире, видит, как «с неба смотрит месяц, тоже одинокий, которому все равно – весна теперь или зима, живы люди или мертвы...» [5. Т. 10. С. 147]. В значении лексемы *месяц* при употреблении ее в одном микроконтексте с лексемами *одинокий, мертвый, смерть* явно ощутима некрологическая семантика, которая была закреплена за ним как светилом мира мертвых еще в мифологической картине мира. Что же касается роли данных лексем в картинах мира других писателей и поэтов, то, по наблюдениям А. Белого, сопоставляющего роль этих светил, например у А.С. Пушкина и Ф.И. Тютчева, последний отдает предпочтение только месяцу, который для него и «бог», и «гений», льющий в душу покой [17. С. 480].

В ночном пейзаже А.П. Чехова непременно возникает мотив сна. Лексема *сон* употребляется в переносном значении 'о состоянии полного покоя, тишины в природе': «Все было погружено в тихий, глубокий сон; ни движения, ни звука, даже не верится, что в природе может быть так тихо» (Человек в футляре) [5. Т. 10. С. 42], а также в значении 'прозябание', соотносимом с общеязыковым 'бездеятельное, пассивное состояние', но имеющем дополнительный оттенок 'бессодержательное', 'бесцельное': «Был час ночи – время, когда природа обыкновенно погружена в самый крепкий сон. В этот же раз природа не спала, и ночь нельзя было назвать тихой. <...> Не спала природа, точно боялась проспаться лучшие мгновенья своей жизни» (Страхи) [5. Т. 5. С. 186].

Все объекты – *месяц, звезды, облака, туман, луна* – антропомизируются А.П. Чеховым. Об этом говорил еще Н.К. Михайловский: «Все у него живет: облака тайком от луны шепчутся, колокольчики плачут, бубенчики смеются, тень вместе с человеком выходит из вагона. Эта своего рода, пожалуй, пантеистическая черта очень способствует красоте рассказа и свидетельствует о поэтическом настроении автора» [18. С. 82].

Состав периферийной части ЛСП представлен следующим образом: сюда входят единицы, являющиеся конституентами других ЛСП – «Пространство», «Чувственное восприятие» и т.д.

На периферии ЛСП «Ночь» находятся единицы ЛСП «Пространство», создающие образ безграничного и беспредельного ночного неба. Это лексемы, объединенные архисемой 'безграничное' – 'не имеющее видимых или определяемых границ, чрезвычайно большое по протяженности': *даль* ('далекое пространство, видимое глазом'), *беспредельный* ('не имеющий пределов, безграничный, безмерный'), *бесконечный* ('не имеющий конца, предела в пространстве и во времени'), *бескрайний* ('не имеющий видимых пределов, края'), *безбрежный* ('такой широкий, что не видно берегов, простирающийся на необозримое пространство'), *необъятный* ('простирающийся на большое расстояние'), *необозримый* ('беспредельный, необъятный'), *небосвод* ('открытое со всех сторон небо в виде свода, купола'), *высокое, громадное, бездонное* ('не имеющее дна, чрезвычайно глубокое'), *глубокое, безграничное* ('не имеющее видимых или определяемых границ, чрезвычайно большое по протяженности') и др.

Во всех этих значениях явно актуализируются семы 'чрезвычайно', 'очень', подчеркивающие большую силу (степень) проявления чего-либо (*большое, глубокое, высокое* и т.д.). Общие принципы авторского изображения предмета, создающие индивидуальный образ, вырисовываются из всей суммы его описаний. В результате, исходя из всей совокупности лексем, характеризующих образ ночного неба, в нем индуцированы понятия «высоты» и, как следствие, связанные с ним понятия «красоты», «торжественности», «святости»: «О необъятной глубине и безграничности неба можно сулить только на море да в степи ночью, когда светит луна. Оно страшно красиво и ласково, глядит томно и манит к себе, а от ласки его кружится голова» (Степь) [5. Т. 7. С. 46].

Значение 'огромность', переходя в значение 'грандиозность, богатырский размах', связано в микроконтекстах еще с одним значением – 'непонятность', точнее, 'невозможность понять, постичь' (на основе этого значения происходит пересечение ЛСП «Пространство» и «Ночь»): «Своим простором она [степь] возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли. Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и странно», «летит коршун над землей, плавно взмахивая крыльями, и вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни, потом встряхивает крыльями и стрелой несется над степью, и непонятно, зачем он летает и что ему нужно», «широкие тени ходят по равнине, как облака по небу, а в непонятной дали, если долго всматриваться в нее, высятся и громоздятся друг на друга туманные, причудливые образы...», «звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человек... гнетут душу своим молчанием...», «направо темнели холмы, которые, казалось, заслоняли собой что-то неведомое и страшное...» (Степь) [Там же. С. 48].

Реализация сем 'таинственный', 'непостижимый', 'загадочный', 'странный' в лексемах *неведомый, непонятный, недоумение* способствует тому, что данные слова становятся опорными, ключевыми словами в решении этой семантической темы.

Значение 'непонятность', 'невозможность охватить, понять', выросшее из значения 'огромность, грандиозность', связано еще с одним доминирующим значением – 'неопределенность', которое выражается неоднократным повторением вводных конструкций со значением предположения: «Дрожа в воздухе, как насекомое, играя своей пестротой, стрелет поднялся высоко вверх по прямой линии, потом, **вероятно**, испуганный облаком пыли, понесся в сторону»; «Теперь, **по всей вероятности**, вихри, кружась и увлекая с земли пыль, сухую траву и перья, поднимались под самое небо: вероятно, около самой черной тучи летали перекасти-поле, и как, должно быть, и было страшно», «налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой... Послышалось, как **где-то** очень далеко **кто-то** прошелся по железной крыше, **вероятно**, по крыше шли босиком, потому что железо проворчалось глухо» (Степь) [Там же. С. 29, 85]. Значение 'неопределенность' усиливается за счет сочетания в одном микро-

контексте неопределенного местоимения *кто-то*, неопределенного наречия *где-то* и вводного слова.

Доминантное значение 'непонятность', 'неопределенность' непосредственно связано со значением 'сказочное', 'колдовское' (здесь снова происходит пересечение ЛСП «Пространство» и «Ночь»): «Направо темнели холмы, которые, казалось, заслоняли собой что-то неведомое и страшное»; «Я думал, а выжженная солнцем равнина, громадное небо, темневший вдали дубовый лес и туманная даль как будто говорили мне: “Да, ничего не поймешь на этом свете!”» (Огни) [Там же. С. 105]; «В непонятной дали, если долго всматриваться в нее, высатся и громоздятся друг на друга туманные, причудливые образы». Прилагательные *туманные*, *причудливые* – контекстуальные синонимы с общей семой, непосредственно названной в микроконтексте: 'неясные', 'неопределенные', 'непонятные' и отсюда 'страшные'. «Раньше молнии были только страшны... Их колдовской свет проникал сквозь закрытые веки и холодом разливался по всему телу» [Там же. С. 124]. Лексема *колдовской* соседствует в микроконтексте с лексемами *зловещий*, *причудливый*, *страшный*, *непонятный*, *неведомый* и др. Они, эти колдовские силы, с одной стороны, жутки, страшны, с другой – манят и притягивают к себе. Небо «страшно, красиво и ласково, глядит томно и манит к себе, а от ласки его кружится голова», «немножко жутко... Природа настороже и боится шевельнуться: ей жутко и жаль утратить хоть одно мгновение жизни» (Степь) [Там же. С. 46]. Семантический повтор *жутко... жутко*, повтор его синонима *страшно* в сочетании с цветовыми прилагательными *черный*, *темный* в одном микроконтексте помогают А.П. Чехову создать определенное настроение, вызванное таинственными, сказочными силами ночного времени.

ЛСП «Ночь» имеет непосредственную связь и с ЛСП «Чувственное восприятие», в частности ЛСП «Цветобозначения», конститuentы которого создают особый цветовой облик образа ночи: *черный*, *белый*, *тусклый*, *мутный*, *блеклый*, *темный*, *сумрачный* и т.д. Так, особенностью использования лексем *черный* и *белый* является то, что они, будучи противопоставлены в общенародном языке друг другу (ср. 'имеющий цвет сажи, угля, самый темный из всех цветов (противоп. белый)' и 'имеющий цвет снега, молока, мела (противоп. черному)'), в природном мире А.П. Чехова контекстуально не оппозиционны, поскольку обе лексемы вступают в системные отношения, объединяясь по признаку 'светлый – темный': «Белые стены, белые кресты на могилах, белые березы и черные тени... жили своей особой жизнью» (Архиерей) [5. Т. 10. С. 187], «Весь мир, казалось, состоял только из черных силуэтов и бродивших белых теней» (Верочка) [5. Т. 6. С. 71], «Таких удивительных роз, лилий, камелий, таких тюльпанов всевозможных цветов, начиная с ярко-белого и кончая черным как сажа... не случалось видеть нигде в другом месте» (Чёрный монах) [5. Т. 8. С. 226]. Несмотря на свою контрастность, оба цвета служат для создания образа. Лексема *черный*, как правило, используется вместе со словом *белый* и

его эквивалентами (*бледный*, *светлый*, *ясный*, *блеклый*, *белесый*) и наоборот, *белый* рядом с лексемами *темный*, *мутный*, *сумрачный*, *тусклый* и т.п. Наиболее частотная смысловая зона реализации цветообозначений черного и белого цветов и их оттенков – лунная ночь: «кругом далеко было видно белое и черное, и сонные деревья склоняли свои ветви над белым» (Ионыч) [5. Т. 10. С. 24]. В этом описании А.П. Чехов не детализирует, что именно обозначено под черным и белым, главное – это цвет, когда на сочетании, созвучии элементов строится образ лунной ночи. «На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени... блестело звездой горлышко от разбитой бутылки... на том берегу, повыше кустов ивняка, что-то похожее на тень прокатилось черным шаром» (Волк) [5. Т. 5. С. 41]. Образ лунной ночи строится на сопоставлении светлых и темных тонов. С помощью одной-двух деталей, отдельного штриха, попавшего в поле зрения героя, найден индивидуально-авторский образ лунного света, построенный на свете и блеске, и по контрасту с ним – образ волка, данный в черном цвете.

На сопоставлении черно-белых тонов показан пейзаж в рассказе «Верочка»: описание ночи разворачивается при использовании двух цветов черного – белого: *белый как снег*, *черные силуэты*, *белые тени*, *белый дым*, *темная тень*, *черные канавы*, *черные потемки*, *темные окна*, *белый огнем*, *побелее*. На противопоставлении света и тени рисуется сад. Благодаря такому подбору цвета пейзаж оказывается окутанным дымкой таинственности, поэтичности. «В саду было тихо и тепло. Пахло резедой, табаком и гелиотропом, которые еще не успели отцвести на клумбах. Промежутки между кустами и стволами деревьев были полны тумана, негустого, нежного, пропитанного насквозь лунным светом, и, что осталось в памяти Огнева, ключья тумана, похожие на привидения, тихо, но заметно для глаза, ходили друг за дружкой поперек аллей. Луна стояла высоко над садом, а ниже ее куда-то на восток неслись прозрачные туманные пятна. Весь мир, казалось, состоял только из черных силуэтов и бродивших белых теней, а Огнев, наблюдавший туман в лунный августовский вечер, чуть не в первый раз в жизни, думал, что он видит не природу, а декорацию, где неумелые пиротехники, желая осветить сад белым бенгальским огнем, засели под кусты и вместе со светом напустили в воздух белого дыма» (Верочка) [5. Т. 6. С. 71].

Таким образом, А.П. Чехов употребляет цветовые лексемы, противоречащие друг другу (*прозрачный* и *туманный*), по отношению к одному объекту и тем самым создает особый образ, точно передающий авторский замысел. Следует отметить, что слово *туманный* наиболее часто употребляется в пейзаже А.П. Чехова в значении 'молочный': «...туман дает впечатление белой стены» (Мертвое тело) [5. Т. 4. С. 126], «густой туман белый, как молоко» (В овраге) [5. Т. 10. С. 145], «туман белый, густой» (Невеста) [5. Т. 10. С. 206].

А.П. Чехов широко использует лексемы *прозрачный*, *матовый*, *бледный*, *туманный*, *темный* и другие. Контраст создается с помощью конкретных цветов

белый – черный и по наличию в цветовой лексеме сем 'яркий – тусклый', 'светлый – темный'. Характеристика цвета передается именами прилагательными, указывающими на качество явления (света) и особенности восприятия его человеком. Распределение лексики по принципу «свет – отсутствие света» происходит таким образом, что немногочисленные лексемы, не указывающие прямо на свет или сумрак, оцениваются с точки зрения содержания в обозначаемом ими цвете света, т.е. по наличию или отсутствию в значении слова семы 'блеск' (отраженного света). Например, лексемы *луна* – 'небесное тело, ближайший спутник Земли, светящийся отраженным солнечным светом'; *силуэт* – 'очертания чего-н., виднеющиеся в темноте, тумане'.

Лексемы *черный* и *белый* участвуют в создании особого цветового колорита, создающего ощущение нереальности, поэтичности, загадочности происходящего, предвещающего романтическую сцену признания в любви. Отсюда особый подбор автором цветовых лексем, создающих неповторимую картину. В этом случае обе лексемы несут значение «нечто колдовское, таинственное». В то же время лексема *черный* может использоваться для выражения значения 'нечто страшное', 'безжизненность', 'омертвелость', 'покой'. «Но воспоминание о темных, угрюмых крестах, которые непременно встретятся ему на пути, и сверкавшая вдали молния останавливали его...»; «Направо темнели холмы, которые, казалось, заслоняли собой что-то неведомое и страшное...» (Степь) [5. Т. 7. С. 44, 45]; «Было темно: когда же глаза мои мало-помалу привыкли к темноте, я стал различать силуэты старых, но тощих дубов и лип, которые росли по сторонам дороги. Скоро направо неясно обозначилась черная полоса неровного, обрывистого берега, пересеченная кое-где небольшими, глубокими оврагами и промоинами. Около оврагов ютились невысокие кусты, похожие на сидящих людей. Становилось жутко. Я подозрительно косился на берег, и уж шум моря и тишина покоя неприятно пугали мое воображение» (Огни) [Там же. С. 105].

Значение 'колдовское', 'таинственное', 'страшное' усиливают следующие лексические единицы разных частей речи: прилагательные *черный*, *темный*, существительное *чернота*, глаголы *темнеть*, *чернеть*, *почернеть*: «Страшная туча надвигалась не спеша, сплошной массой; на ее краю висели большие, черные лохмотья» (Огни) [Там же. С. 108–109]; «Чернота на небе раскрыла рот и дыхла белым огнем. Покосился он туда, где была недавно луна, но там чернела такая же тьма, как и на возу» (Степь) [Там же. С. 85, 86]. Специфика лексем *белый* и *черный* проявляется в том, что в их семантической структуре в индивидуальной языковой системе А.П. Чехова помимо основных цветовых значений содержатся следующие: 1. Цвета ночи – времени суток, характеризующегося романтическим мировосприятием. 2. Цвета колдов-

ского и таинственного. Кроме этого, в семантическую структуру слова *черный* включается значение 'цвет, символизирующий страшное, безжизненное, омертвелость и покой'.

Следует отметить, что слова, обозначающие цвет, занимают важное место в языковой системе писателя. А.П. Чехов выводит прилагательные за рамки основного значения, широко используя их для создания важных образов. Строя самые отвлеченные образы, писатель часто отталкивается от образа зрительного, в том числе и цветового.

Конституенты ЛСП «Ночь» связаны и с единицами ЛСП «Звук». Ночь – это время, когда затихает активная жизнедеятельность, что отражено в лексемах *тишина*, *ни звука*, *молчание*, *сон* и т.п., и представлено в развитии семантических тем «неподвижность», «покой», «однообразие», общей для которых является тема «безжизненность». При этом выделенные значения непосредственно актуализируют важное для автора, связанное с его мировосприятием, понятие «скука».

С другой стороны, А.П. Чехов нередко использует лексемы *трескотня*, *колыбельная песня*, *гул* и т.п., что свидетельствует о специфичности авторского восприятия ночи: это время пробуждения внутренних сил в природе и человеке, 'время, когда начинается настоящая, самая интересная жизнь у каждого человека': «Как будто от того, что траве не видно в потемках своей старости, в ней поднимается веселая, молодая трескотня, какой не бывает днем; треск, подсвистывание, царапанье, степные басы, тенора и дисканты – все мешается в непрерывный, монотонный гул, под который хорошо вспоминать и грустить» (Степь) [Там же. С. 24].

Таким образом, в анализируемом авторском лексико-семантическом поле лексема *ночь* имеет ключевой статус, что подтверждается ее большой частотностью употребления, связью с основными категориями мироощущения писателя (тоска, скука, одиночество, красота), тем, что она подвергается семантическим трансформациям в контексте; характеризуется сложной семантической структурой: лексема *ночь* имеет как общеязыковое значение, так и авторские, символические. В структуре самого поля могут быть выделены ядерная и периферийная части. В ядро поля входят лексические единицы *ночь* и ее дериваты, лексемы *темнота*, *тьма*, *мрак*, *сумрак*, конституенты ЛСП «Космологические объекты и явления» *луна*, *месяц*. На периферии находятся лексические единицы других ЛСП: «Пространство», «Чувственное восприятие», включающее ЛСП «Цветобозначения», «Звук». Границы ядерной и периферийной зон нечеткие, размытые. Образы ночного времени носят антропоморфный характер, что отражается на структуре поля, куда входят единицы ЛСП «Эмоциональное и физиологическое состояние человека» (*скука*, *тоска*, *уныние*, *ужас*, *отчаяние*, *равнодушие*, *одиночество*).

ЛИТЕРАТУРА

1. Кочнова К.А. Лексико-семантическое поле «Природное время» в языковой картине мира А.П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород : ННГУ, 2005. 178 с.
2. Рябова В.Н. Пейзажная единица текста: семантика, грамматическая форма, функция: на материале произведений А.П. Чехова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2002. 17 с.

3. Лелис Е.И. Эстетические функции ключевых слов: на материале рассказов А.П.Чехова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2000. 16 с.
4. Полоцкая Э.А. А.П. Чехов. Движение художественной мысли. М. : Сов. писатель, 1979. 340 с.
5. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. М. : Наука, 1974–1983.
6. Сухих И.Н. С высшей точки зрения. О художественной философии А.П. Чехова // В мире отечественной классики. М., 1987. Вып. 2. С. 287–307.
7. Айхенвальд Ю.И. А.П. Чехов // А.П. Чехов: pro et contra / сост. И.Н. Сухих. СПб. : РХГИ, 2002. С. 722–786.
8. Дунаев М.С. Испытание веры: о творчестве Чехова // Литература в школе. 1993. № 6. С. 12–20.
9. Есин А.Б. О чеховской системе ценностей // Русская словесность. 1994. № 6. С. 3–8.
10. Богданов В.А. Лабиринт сцеплений: введение в поэтику и проблематику чеховской новеллы. М. : Дет. лит-ра, 1986. 142 с.
11. Гейдеко В. А. Чехов и И. Бунин. М. : Сов. писатель, 1987. 363 с.
12. Червинскене Е. Единство художественного мира. А.П. Чехов. Вильнюс : Мокслас, 1976. 181 с.
13. Манакин В.Н. Семантические преобразования слов в художественном тексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кировоград, 1984. 20 с.
14. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М. : Высш. шк., 1990. 303 с.
15. Паперный З.С. Записные книжки Чехова. М. : Сов. писатель, 1976. 391 с.
16. Кулиева Р.Г. Реализм А.П. Чехова и проблема импрессионизма. Баку : Элм, 1988. 186 с.
17. Белый А. Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Семиотика / общ. ред. Ю.С. Степанов. М. : Радуга, 1983. С. 480–485.
18. Михайловский Н.К. Об отцах и детях и о г-не Чехове // А.П. Чехов: pro et contra / сост. И.Н. Сухих. СПб. : РХГИ, 2002. С. 80–93.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 17 декабря 2014 г.

NIGHT IN A.P. CHEKHOV'S LANGUAGE PICTURE OF THE WORLD

Tomsk State University Journal, 2015, 393, 28-36. DOI 10.17223/15617793/393/4

Kochnova Kseniya A. Nizhny Novgorod State Agricultural Academy (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: kochnova08@list.ru

Keywords: language picture of the world of the writer; art-speech system; field methods; lexical-semantic field; lexical unit; seme.

The article is devoted to the study of A.P. Chekhov's language picture of the world, his idiolect, using field methods. The field approach allows to explicate the author's worldview, identify the specifics of his value orientation and language priorities, particularly the author's individual usage, etc. The analysis of the individual language system through the study of lexical-semantic fields in fiction, of a network of partially overlapping lexical-semantic fields gives the most complete and objective view of the art-speech system of the writer. A lexical-semantic field is of interest to study the language picture of the world of the writer from the point of view of its content, composition (explicit fragment of the writer's worldview), structural organization. The semantic structure of the lexeme 'night' in the art-speech system of A.P. Chekhov can be represented as follows: 1. Part of the day, the time from sunset to sunrise. The dark time of the day. 2. Time of peace, of rest. 3. Time when people realize their loneliness || total loneliness || death. 4. The Wake-up time of the internal forces in nature and man. 5. Something beyond comprehension || something terrible. 6. Mysterious, fabulous time of dreams || time of a love date. In the analyzed lexical-semantic field, the word 'night' has a key status, which is confirmed by its high frequency of use, connection with the main categories of the writer's view of life (sadness, boredom, loneliness, beauty), the fact that it undergoes semantic transformations in context. The word 'night' is characterized by a complex semantic structure: it has both a regular and the author's symbolic meanings. The structure of the field itself has nuclear and peripheral parts. The nucleus of the field is the lexical unit 'night' and its derivatives, words 'time', 'period', 'darkness', 'moon', etc. The periphery are lexical units of other lexical-semantic fields: "Space", "Cosmological objects and phenomena", "Atmospheric phenomena", "Sensory perception", including "Color names" and "Sound". The boundaries of the nuclear and peripheral zones are blurred. The images of night-time are anthropomorphic, which is reflected in the structure of the field that includes units of the lexical-semantic field "Emotional and physiological state of the person" and "Person". The author's lexical-semantic field "Night" is more detailed than in the national language by the composition, specific semantic structure of field constituents (complication of the seme patterns of the word, development of semes, reorganization of their hierarchy), by the overall structure of the field impacted by the transforming role of the artistic worldview.

REFERENCES

1. Kochnova K.A. *Leksiko-semanticheskoe pole "Prirodnoe vremya" v yazykovoy kartine mira A.P. Chekhova*: dis. kand. filol. nauk [Lexical-semantic field "Natural Time" in the language picture of the world of A.P. Chekhov. Philology Cand. Diss.]. N. Novgorod, 2005. 178 p.
2. Ryabova V.N. *Peyzazhnaya edinitsa teksta: semantika, grammaticheskaya forma, funktsiya: na materiale proizvedeniy A.P. Chekhova*: avtoref. dis. kand. filol. nauk [Landscape text unit: semantics, grammatical form, function in A.P. Chekhov's works]. Tambov, 2002. 17 p.
3. Lelis E.I. *Esteticheskie funktsii klyuchevykh slov: na materiale rasskazov A.P. Chekhova*: avtoref. dis. kand. filol. nauk [Aesthetic functions of keywords in short stories of Anton Chekhov]. Izhevsk, 2000. 16 p.
4. Polotskaya E.A. *A.P. Chekhov. Dvizhenie khudozhestvennoy mysli* [A.P. Chekhov. Development of artistic thought]. Moscow: Sovetskiy pisatel' Publ., 1979. 340 p.
5. Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t.* [Complete Works and Letters: in 30 v. Letters: in 12 v.]. Moscow: Nauka Publ., 1974–1983.
6. Sukhikh I.N. *S vysshey tochki zreniya. O khudozhestvennoy filosofii A.P. Chekhova* [From the highest point of view. On the artistic philosophy of A.P. Chekhov]. In: Nikolaev D. (ed.) *V mire otechestvennoy klassiki* [In the world of Russian classics]. Moscow, 1987. Is. 2, pp. 287–307.
7. Aykhenval'd Yu.I. *A.P. Chekhov*. In: Sukhikh I.N. *A.P. Chekhov: pro et contra*. St. Petersburg: RkhGI Publ., 2002, pp. 722–786. (In Russian).

8. Dunaev M.S. Ispytanie very: o tvorchestve Chekhova [Test of Faith: on the works of Chekhov]. *Literatura v shkole*, 1993, no. 6, pp. 12–20.
9. Esin A.B. O chekhovskoy sisteme tsennostey [On Chekhov's system of values]. *Russkaya slovesnost'*, 1994, no. 6, pp. 3–8.
10. Bogdanov V.A. *Labirint stsepleniy: vvedenie v poetiku i problematiku chekhovskoy novelly* [Labyrinth of cohesion: an introduction to the problems and poetics of Chekhov's short stories]. Moscow: Detskaya literatura Publ., 1986. 142 p.
11. Geydeko V. A. *Chekhov i I. Bunin* [Chekhov and Bunin]. Moscow: Sovetskiy pisatel' Publ., 1987. 363 p.
12. Chervinskene E. *Edinstvo khudozhestvennogo mira. A.P. Chekhov* [Unity of the art world. A.P. Chekhov]. Vilnius: Mokslas Publ., 1976. 181 p.
13. Manakin V.N. *Semanticheskie preobrazovaniya slov v khudozhestvennom tekste: avtoref. dis.... kand. filol. nauk* [Semantic transformations of words in a literary text. Abstract of Philology Cand Diss.]. Kirovograd, 1984. 20 p.
14. Epshteyn M.N. *"Priroda, mir, taynik vselennoy": Sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii* ["Nature, world, cache of the universe": The system of landscape images in Russian poetry]. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 1990. 303 p.
15. Papernyy Z.S. *Zapisnye knizhki Chekhova* [Chekhov's notebooks]. Moscow: Sovetskiy pisatel' Publ., 1976. 391 p.
16. Kulieva R.G. *Realizm A.P. Chekhova i problema impressionizma* [Realism of A.P. Chekhov and the problem of Impressionism]. Baku: Elm Publ., 1988. 186 p.
17. Belyy A. *Pushkin, Tyutchev i Baratynskiy v zritel'nom vospriyatii prirody* [Pushkin, Tyutchev and Baratynsky in visual perception of nature]. In: Stepanov Yu.S. (ed.) *Semiotika* [Semiotics]. Moscow: Raduga Publ., 1983, pp. 480–485.
18. Mikhaylovskiy N.K. *Ob ottsakh i detyakh i o g-ne Chekhove* [On fathers and children, and on Mr. Chekhov]. In: Sukhikh I.N. *A.P. Chekhov: pro et contra* [A.P. Chekhov: pro et contra]. St. Petersburg: RkhGI Publ., 2002, pp. 80–93.

Received: 17 December 2014