

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации  
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой РЯЛиРК  
\_\_\_\_\_ И.В. Евсева  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2016 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**ДОМИНАНТНЫЕ КОНЦЕПТЫ В ПОЭТИКЕ А.П. ЧЕХОВА**

Выпускник

А.А. Любченко

Научный руководитель

к. филол. н. В.К. Васильев

Нормоконтролер

А.С. Белозор

Красноярск 2016

## РЕФЕРАТ

Выпускная квалификационная работа по теме «Доминантные концепты в поэтике А.П. Чехова» содержит 74 страницы текстового документа, 62 использованных источника.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** КОНЦЕПТ, МОТИВ, КУЛЬТУРА, МЕНТАЛЬНОСТЬ, «НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК», ТОСКА, СКУКА, ГОРЕ, ОТЧУЖДЕНИЕ.

Целью данной работы является выявление особенностей языковой репрезентации таких доминантных концептов в прозе А.П. Чехова, как «тоска» и «скука».

В соответствии с целями поставлены следующие задачи:

- Представить краткий историографический анализ понятия «концепт» отечественном литературоведении и языкознании.

- Изучить средства языковой репрезентации концептов «тоска» и «скука» в выбранном ряде текстов.

- Проанализировать особенности авторского выбора тех или иных средств для раскрытия данных концептов.

Актуальность исследования обусловлена рядом причин: изучение художественных концептов способствует пониманию особенностей взаимосвязи языка и культуры; исследование позволит шире раскрыть некоторые особенности мировоззрения и поэтики А.П. Чехова.

Осуществив настоящее исследование, мы убедились на примере рассказов «Тоска», «Скрипка Ротшильда», «Горе», «Скучная история», «Скука жизни», что общей составляющей концептов «тоска» и «скука» в творчестве А.П. Чехова являются мотивы «горя», «непутевости», «неприкаянности», «пустоты», «скитальчества», «смерти», «однообразия», «монотонности», «жизни» и «смерти».

Концепт «тоска» выражен преимущественно мотивами «вода» и «жажда»: тоска показана Чеховым как реалья физически воплощаемая; она мучает персонажей подобно жажде, героям необходимо «испить» людской заботы; она выражена также метафорой «люди-сосуды». Тем самым работа концепта «тоска» в прозе Чехова построена в полном соответствии с этимологией слова, с его культурным кодом.

Говоря о тоске, Чехов не лишает читателя надежды, он показывает, что в части случаев трудность, вызвавшая это чувство, преодолима.

Скуку автор видит как следствие душевной пустоты героев, возникшей по причине утраты нравственных ориентиров, и те, кто подвержен этому чувству, стремительно утрачивают жизнеспособность. Скука ведет персонажей к смерти. Она предстает как болезнь, выражена антитезами «тогда / теперь», «что есть индивид / чем индивид представляется», «обыкновенный / необыкновенный», «герой / не герой»; описана словами с семантикой цвета и света; тесно связана с мотивом «сна».

Ряд персонажей относится к героям онегинского и печоринского типов – к «новым людям», внешне вполне благополучным, однако внутри – опустошенным, не видящим смысла в жизни, тянущимся к смерти как к спасению.

А.П. Чехов, реализуя в своих рассказах концепт «скука», показывает себя как тонкого знатока человеческой души, обладающего невероятным культурологическим чутьем, поэтому его произведения обрастают множеством интертекстуальных связей, обогащающих семантику текста и повышающим его культурную значимость.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>4</b>
<b>ГЛАВА 1. КАТЕГОРИЯ «КОНЦЕПТ» И ТРАДИЦИИ ЕЕ ОСМЫСЛЕНИЯ.....</b>	<b>8</b>
1.1. Понятия «концепт» и «концептосфера».....	8
1.2. Взаимосвязь понятий «мотив» и «концепт».....	12
1.3. Современное состояние концептологии.....	19
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....</b>	<b>21</b>
<b>ГЛАВА 2. ЯЗЫКОВАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТОВ «ТОСКА» И «СКУКА» В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА.....</b>	<b>23</b>
2.1. Концепт «тоска».....	23
2.2. Рассказы А.П. Чехова «Тоска» и «Скрипка Ротшильда» как примеры актуализации соответствующего концепта.....	25
2.3. Концепт «скука».....	39
2.4. Рассказ А.П. Чехова «Скучная история» как пример актуализации соответствующего концепта.....	43
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....</b>	<b>64</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>66</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....</b>	<b>69</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Язык является одним из основных путей, через которые человек получает информацию о мире и едва ли не единственным методом систематизации полученного опыта в сознании. В последнее время наблюдается ярко выраженный интерес к изучению художественных концептов на различном литературном материале, обусловленный утверждением, что концепт есть вместилище знания индивидуума о бытии и ячейка, обобщающая эти знания для успешного функционирования, в том числе, идеосферы субъекта.

Человеческая душа, как и природа – не терпит пустот, и в тех случаях, когда таковые образуются, сознание охватывает хаос, влекущий за собой опасные последствия. При отсутствии прочных стимулов и мотиваций – к чему приводит утрата нравственных ориентиров, эти пустоты вскоре заполняются темными сторонами нашего бытия, порождающими, кроме всего прочего – тоску и скуку. Подобные феномены свидетельствуют о духовном кризисе в обществе, об осуществившемся культурном переломе.

«Тоска» и «скука» стали предметом художественного осмысления множества русских писателей и поэтов. Мы же, в свою очередь, можем проанализировать то, как соответствующие концепты реализованы в текстах.

Актуальность исследования обусловлена рядом причин: изучение художественных концептов способствует более подробному изучению особенностей взаимосвязи языка и культуры; исследование позволит шире раскрыть некоторые особенности мировоззрения и поэтики А.П. Чехова.

Понятие «концепт» стало предметом описания в трудах таких ученых, как: С.А. Аскольдов (впервые употребивший термин «концепт» в отечественном литературоведении, изучавший взаимосвязь концепта и художественного слова, видя «совпадение их оснований» [Аскольдов, 1997]); В.З. Демьянков (совершивший попытку историографического изучения термина «концепт» в разных языках в попытке выяснить, в чем заключается

схожесть в понимании этого термина в различных узусах [Демьянков, 2007; 2013]); В.И. Карасик (изучавший проблему правомерности отнесения каких-либо концептов к константам культуры по причине ее непрерывного развития, вследствие которого концепты так же становятся подвижны и принимают различные формы [Карасик, 2002]), Д.С. Лихачев (утверждавший, что язык является вместилищем культуры – ее концентратом, потому как культура – это общность тесно связанных и «переплетенных» между собой концептов, являющихся множеством ключей к изучению ментальной действительности [Лихачев, 1997]); Ю.С. Степанов (предпринявший попытку создания словаря русской культуры, где утверждается, что константами русской культуры являются определенные концепты [Степанов, 2004]) и др.

В данной работе была предпринята попытка исследования доминантных концептов в прозе А.П. Чехова, таких как «тоска» и «скука» на примере рассказов «Тоска», «Скрипка Ротшильда», «Горе», «Скучная история», «Скука жизни» с целью более подробного изучения поэтики автора.

Целью данной работы является выявление особенностей языковой репрезентации таких доминантных концептов в прозе А.П. Чехова как «тоска» и «скука» в стремлении изучить принципы их реализации в выбранных текстах.

В соответствии с целями поставлены следующие задачи:

- Провести краткий историографический анализ понятия «концепт» отечественном литературоведении и языкознании.
- Изучить средства языковой репрезентации концептов «тоска» и «скука» в выбранном ряде текстов.
- Проанализировать особенности авторского выбора тех или иных средств для раскрытия данных концептов.

Объектом исследования являются такие доминантные концепты прозы А.П. Чехова как «тоска» и «скука». Предмет исследования – языковые

средства репрезентации данных концептов в рассказах А.П. Чехова. Материалом для исследования послужили тексты произведений писателя, а также фрагменты его писем.

Теоретической базой работы послужили работы таких ученых как: Н.Д. Арутюнова, С.А. Аскольдов, З.Н. Афинская, А.Н. Веселовский, В.Е. Ветловская, Б.М. Гаспаров, В.З. Демьянков, В.И. Карасик, Н.А. Красавский, Д.С. Лихачев, А. В. Павлова, В.Я. Пропп, Б.Н. Путилов, И.В. Силантьев, Ю.С. Степанов, Б.И. Ярхо и др.

В исследовании широко используются следующие методы: метод контекстуального анализа (выявление семантических компонентов значения слова путем анализа контекстов), метод лексикографического анализа (рассмотрение единиц языка с точки зрения их репрезентации в словарях), метод интерпретативного анализа (смыслополагание и считывание смыслов текста), метод концептуального анализа (моделирование концепта посредством изучения семантики его языковых репрезентаций), метод мотивного анализа (единицей анализа являются повторяющиеся и переплетающиеся мотивы в ряде текстов автора).

Структура дипломной работы обусловлена предметом, целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, двух глав и заключения.

Во введении обоснована актуальность выбранной темы, определены, объект, предмет, цели, задачи и методы исследования.

В первой главе даются общие описания понятий «концепт», «концептосфера», «мотив»; рассматриваются различия между «концептом» и «понятием»; показаны структурные составляющие «концепта», анализируется предшествующий научный опыт и демонстрируется текущее состояние по данному вопросу.

Во второй главе представлен подробный анализ предмета исследования, выполненный на основе анализа фактического материала, а именно: показана значимость концептов «тоска» и «скука» для русской культуры, проанализированы способы языковой репрезентации концептов

«тоска» и «скука» в творчестве А.П. Чехова на примере выбранных рассказов.

В заключении отражены результаты работы, подведены итоги исследования и сформулированы основные выводы.

# ГЛАВА 1. КАТЕГОРИЯ «КОНЦЕПТ» И ТРАДИЦИИ ЕЕ ОСМЫСЛЕНИЯ

## 1.1. Понятия «концепт» и «концептосфера»

Одним из первых в отечественной науке термин «концепт» употребил С.А. Аскольдов в своей работе «Концепт и слово»: «Проблема концептов и проблема художественного слова имеет не только точки соприкосновения, но в основании положительно совпадают. И тут и там мы имеем одно и то же загадочное явление. Слова в одном случае, не вызывая никакого познавательного “представления”, понимаются и создают нечто, могущее быть объектом точной логической обработки. В другом случае слово, не вызывая никаких художественных “образов”, создает художественное впечатление, имеющее своим результатом какие-то духовные обогащения. Что это за туманное “нечто”, в котором в области знания заключается основная ценность? В проблеме познания это “нечто” носит название “концепта”, под которым надо разуметь два его вида: “общее представление” и “понятие”. В проблеме искусства это “нечто” пока не связано с четким термином. Мы будем называть его “художественным концептом” с полным сознанием имеющих в данном случае существенных отличий. <...> Чтобы подойти к уяснению природы концептов, необходимо уловить самую существенную их сторону как познавательных средств. Эту сторону мы видим в функции заместительства. Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [Аскольдов, 1997: 268–269].

Значимость работы 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].

Отличие точки зрения Д.С. Лихачева в том, что, по его мнению «концепт существует не для самого слова, а во-первых, для каждого основного (словарного значения) слова отдельно, и, во-вторых, предлагаю считать концепт своего рода “алгебраическим” выражением значения <...> которым мы оперируем в своей письменной и устной речи, ибо охватить значение во всей его сложности человек просто не успевает, иногда не может, а иногда по-своему интерпретирует его. <...> Заместительная функция облегчает языковое общение еще в одном отношении: оно позволяет при языковом общении преодолевать несущественные, но всегда существующие между общающимися различия в понимании слов, их толковании, отвлекаться от мелочей. <...> Концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека» [Лихачев, 1997: 150–151].

Далее Дмитрий Сергеевич выделяет понятие «идеосферы», т.е. в индивидуальном культурном опыте, запасе знаний и навыков, определяющих богатство или бедность значений определенного концепта или слова. На «идеосфере» и базируется «концептосфера» – спектр потенциальных возможностей концепта в сознании индивидуума. Множественные сиюминутные условия, в которых находится воспринимающий субъект, а так же его способность быстро извлекать ассоциации из «идеосферы» есть неотъемлемое условие масштабности работы «концептосферы».

«Концептосфера национального языка тем богаче, чем богаче вся культура нации, <...> она соотносима со всем историческим опытом нации и религией особенно» – отмечает Дмитрий Сергеевич [Там же: 153].

«Понятие концептосферы особенно важно тем, что оно помогает понять, почему язык является не просто способом общения, но неким концентратом культуры – культуры нации и ее воплощения в разных слоях населения вплоть до отдельной личности. <...> По концептосфере национального языка мы можем судить о культуре нации» [Там же: 164–165].

Исходя из вышесказанного, мы вправе сделать вывод о том, что культура – это общность тесно связанных и «переплетенных» между собой концептов, являющихся множеством ключей к изучению ментальной действительности.

Ю.С. Степанов в своей книге «Константы: Словарь русской культуры» в стремлении проиллюстрировать сущность понятия «культура» говорит о сонете Шарля Бодлера «Соответствия» (1861) («в прямом смысле слов – это сонет о “природе”, но он же и о “культуре”») [Степанов, 2004: 41] и о «Проницаемых» инсталляциях аргентинского художника Хесуса Рафаэля Сото – представителя «кинетического искусства». И после этого делает очень важное для понимания сути термина «концепт» уточнение: «Но этими иллюстрациями иллюстрировано еще не все. Культура представлена здесь как среда, в которую проникает человек. <...> Для нас же теперь – и этим наша точка зрения отличается и от бодлеровской, и от “кинетической” – сам человек проницаем для культуры, более того – он пронизан культурой. И если уж представлять себе это состояние в виде какого-либо образа, то не следует воображать себе культуру в виде воздуха, который пронизывает все поры нашего тела, – нет, это “пронизывание” более определенное и структурированное: оно осуществляется в виде ментальных образований концептов. Концепты – как бы сгустки культурной среды в сознании человека» [Там же: 42].

Так же как и С.А. Аскольдов, Ю.С. Степанов отмечает 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: концепт является калькой латинского *conceptus* “понятие” от глагола *concipere* “зачинать”, т. е. значит буквально «понятие, зачатие»; <...> 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» [Там же: 42].

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, 2007].

Ю.С. Степанов выделяет три компонента, или три «слоя», концепта:

- 1) Основной признак, актуальный для всех носителей данной культуры.
- 2) Дополнительный, «пассивный» признак (их может быть несколько), важный для отдельных социальных групп.
- 3) Внутреннюю форму, обычно вовсе не осознаваемую, запечатленную во внешней, словесной форме [См: Степанов, 2004: 45–47].

Далее ученый ставит вопрос о методе. По его утверждению, метод исследования концептов состоит из трех слоев:

- 1) «Буквальный смысл», или «внутренняя форма», или этимология концепта и явления культуры. (Этнологическая сторона).
- 2) «Пассивный», исторический слой концепта. (Историческая сторона).
- 3) Новейший, наиболее актуальный и активный слой концепта. (Социологическая сторона) [Там же: 45–61].

В.И. Карасик в своей книге «Языковой круг: личность, концепты, дискурс», говоря о методах исследования концептов, отмечает, что выявление концептов, составляющих константы той или иной культуры, это крайне трудоемкий процесс, не имеющий, по существу, конца и нельзя с точностью утверждать, что тот или иной концепт относится к константам культуры, поскольку культура развивается, следовательно, концепты подвижны и принимают различные формы. Ученый соглашается с Ю.С.Степановым в том, что концепты реальны, и реальны по-разному для различных людей в различные эпохи и в своих различных модусах или ипостасях; что подход к изучению концептов может представлять собой только систему исследовательских процедур. Однако, по мнению В.И. Карасика, в качестве главного метода изучения концептов выступает

интерпретативный анализ – основной метод герменевтики [Карасик, 2002: 166–205].

## **1.2. Взаимосвязь понятий «мотив» и «концепт»**

В.З. Демьянков, утверждает, что лингвистический термин «концепт в значительной степени соответствует тому, что исследователи литературы называют мотивом» [Демьянков, 2013: 32–47; цит. по: Афинская, 2014].

«Исходя из вышеизложенного, мы предлагаем рассматривать мотив как необходимый, психологически мотивированный компонент концепта, как простейшую единицу сюжета и темы, как значимый элемент понятия» [Афинская, 2014].

В отечественном литературоведении понятие «мотив» закрепилось благодаря трудам А.Н. Веселовского. Под мотивом он понимал «формулу, образно отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива – его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица» [Веселовский, 1940: 500]. А.Н. Веселовский считал необходимым условиться, что понимать под сюжетом и как отличить мотив от сюжета, как комплекса мотивов:

«а) Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития, такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты. <...>b). Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы<...>. Чем сложнее комбинации мотивов (как песни – комбинации стилистических мотивов), чем они нелогичнее и чем составных мотивов

больше, тем труднее предположить, при сходстве, например, двух подобных, разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о заимствовании в историческую пору сюжета, сложившегося у одной народности, другою» [Веселовский, 1940: 500].

Веселовский отмечал, что мотивы исторически стабильны и бесконечно повторяемы.

Однако такой исследователь как В.Я. Пропп в своей работе «Морфология волшебной сказки» ставит под сомнение некоторые аспекты трактовки мотива по Веселовскому, в частности речь идет о «неразложимости» мотива: «Учение Веселовского о мотивах и сюжетах представляет собой только общий принцип. Конкретное растолкование Веселовским термина мотив в настоящее время уже не может быть применено. <...> Однако, те мотивы, которые он приводит в качестве примеров, раскладываются. Если мотив есть нечто логически целое, то всякая фраза сказки дает мотив, (“у отца три сына” – мотив; “падчерица покидает дом” – мотив; “Иван борется со змеем” – мотив и т. д.). Это было бы совсем не так плохо, если бы мотивы действительно не разлагались. <...> Но вот возьмем мотив “змей похищает дочь царя” <...>. Этот мотив разлагается на 4 элемента, из которых каждый в отдельности может варьировать. <...> Таким образом, вопреки Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив не одночленен, не неразложим. Последняя разложимая единица как таковая не представляет собой логического целого» [Пропп, 2011: 14].

Следует заметить, что в дальнейшем В.Я. Пропп вводит термин «функции действующих лиц» – то есть «те составные части, которыми могут быть заменены мотивы Веселовского или элементы Бедье» [Там же: 20]. По этому поводу И.В. Силантьев в своей книге «Поэтика мотива» (2004) пишет: «В действительности <...> введенное В.Я. Проппом понятие функции

действующего лица не только не заменило, но существенно углубило именно понятие мотива, и именно в семантической трактовке последнего. Дело в том, что с точки зрения семантики мотива и сюжета в целом функция является не более чем одним, хотя и основным, семантическим компонентом мотива. По существу, функция действующего лица представляет собой обобщенное значение мотива, взятое в отвлечении от множества его фабульных вариантов. В данном отношении В.Я. Пропп теоретически последовательно осуществил <...> операцию обобщения мотива <...>» [Силантьев, 2004: 26–27].

Б.Н. Путилов последовал за идеями А.Н. Веселовского и В.Я. Проппа и развил их: «мотив есть не только элемент, слагаемое, конструирующее сюжет. В известном смысле эпический мотив программирует и обуславливает сюжетное развитие. В мотиве так или иначе задано это развитие. Мотив обладает моделирующими качествами» [Путилов, 1975: 149]. Также: «Уже Веселовский понимал мотив то как основную тему, реализуемую в сюжете в целом (мотив боя отца с сыном – ядро ряда эпических сюжетов), то как некое представление, дающее жизнь сюжету или его существенной части (мотивы превращений, богатырства, веры в чудовищ), то, наконец, как элемент сюжета в виде схемы и – одновременно – как конкретную его реализацию в тексте (бой отца с сыном – как эпизод в ряде сюжетов и поединок Ильи Муромца с сыном Сокольниковым в былине). Такое различие в понимании мотива ведет нас к нескольким уровням сюжетики, которые неправомерно обозначать одним термином. Их стоит разграничить. Для первого уровня предпочтительнее термин “сюжетная тема” (в англоязычной фольклористике ему соответствует *centralidea*, *type-scene*), для второго – “представление”. Тем самым за мотивом остаются два взаимосвязанных значения: во-первых, схемы, формулы, единицы сюжета в виде некоего элементарного обобщения и, во-вторых, самой этой единицы в виде конкретного текстового воплощения» [Путилов, 1994: 172].

Б.И. Ярхо дает следующее определение мотива: «Определяя мотив, как “образ в действии” (или состоянии), я, кажется, верно передаю тот смысл, который большинство специалистов по истории сюжета вкладывают в этот термин. Мотив, таким образом, есть некое деление сюжета, границы коего исследователем определяются произвольно. <...> Ясно, что мотив не есть реальная часть сюжета, а рабочий термин, служащий для сравнения сюжетов между собою <...> Ближе к мотиву по своей природе подходит “тема”. Это такая же произвольная абстракция, ставящая себе, однако, безнадежную цель в одной фразе обобщить все сюжетное содержание произведения. В самом деле, тему можно определять как угодно широко и как угодно узко. <...> Но беда не только в произвольности обобщения: можно совершенно различно определять тему одного и того же произведения» [Ярхо, 2006: 43–44].

В итоге Б.Я. Ярхо предлагает отказаться от термина «тема»: «тема всегда будет только одним из мотивов, произвольно выхваченным и возведенным в не присвоенное ему достоинство» [Там же: 45].

Б.В. Томашевский так же как и Б.Я. Ярхо подчеркивает связь мотива с темой, трактуя это понятия через соответствующую категорию: «Понятие темы есть понятие суммирующее, объединяющее словесный материал произведения. Тема может быть у всего произведения, и в то же время каждая часть произведения обладает своей темой. Такое выделение из произведения частей, объединяющих каждую часть особо тематическим единством, называется разложением произведения <...> Тема неразложимой части произведения называется мотивом. В сущности – каждое предложение обладает своим мотивом <...> Путем такого разложения произведения на тематические части мы, наконец, доходим до частей не разлагаемых, до самых мелких дроблений тематического материала <...> Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения» [Томашевский, 1999: 120–121].

Б.М. Гаспаров говоря о значимости мотивов пишет: «Основным приемом, определяющим всю смысловую структуру “Мастера и Маргариты” и вместе с тем имеющим более широкое общее значение, нам представляется принцип лейтмотивного построения повествования. Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами (“персонажами” или “событиями”), здесь не существует заданного “алфавита” – он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру. В итоге любой факт теряет свою отдельность и единство, ибо в любой момент и то и другое может оказаться иллюзорным: отдельные компоненты данного факта будут повторены в других сочетаниях, и он распадется на ряд мотивов и в то же время станет неотделим от других мотивов, первоначально введенных в связи с, казалось бы, совершенно иным фактом» [Гаспаров, 1993: 30–31].

В.Е. Хализев дает такое определение мотиву: «мотив – это компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью). А.А. Блок писал: “Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова ставятся как звезды. Из-за них существует произведение”. То же самое правомерно сказать о некоторых словах и обозначенных ими предметах в романах, новеллах, драмах. Они и являются мотивами» [Хализев, 2002: 301].

Понятие «темы» по В.Е. Хализеву (к вопросу о теме и мотиве у Ярхо и Томашевского): «Слово “тема” (“тематика”), широко бытующее в новоевропейских языках, произошло от др. – гр. *thema* – то, что положено в

основу <...> темами именуют наиболее существенные компоненты художественной структуры, аспекты формы, опорные приемы. В литературе это – значения ключевых слов, то, что ими фиксируется <...> Тема как фундамент художественного творения – это все то, что стало предметом авторского интереса, осмысления и оценки» [Хализев, 2002: 55–56].

В.Е. Ветловская в своей работе «Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики» подчеркивает «естественность» пути анализа произведения через мотив: «В анализе художественного произведения, опирающемся на его содержательную природу, мы не можем идти другим путем, кроме как самым «естественным», а именно: отправляясь от мельчайшего тематического элемента – мотива. Мотив является таким структурным элементом анализа, который (в отличие от любых надуманных схем) вполне одноприроден произведению искусства. Ведь на такие элементы оно раскладывается без всякого насилия над материалом, поскольку с их помощью оно и строится» [Ветловская, 2002: 99].

И.В. Силантьев акцентирует внимание на сюжетобразующем свойстве мотива: «Представляется, что вопрос об отношении мотива и события в системе повествования неотделим от более общего вопроса о предикативных свойствах мотива. Идея предиката, который трактуется в лингвистике как “конститутивный член суждения”, как то, что высказывается, сообщается о субъекте, в косвенном виде заложена и в значении термина “мотив”, происходящего от латинского *moveo* (двигаю): как предикат, развертывая сообщение, «продвигает» речь в целом, так и мотив «продвигает» повествование, определяя перспективу событийного развития действия»; и затем дает системное определение мотива: это «а) эстетически значимая повествовательная единица, б) интертекстуальная в своем функционировании, в) инвариантная в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях, г) соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало

действия с актантами и пространственно-временными признаками» [Силантьев, 2004: 79].

Результативность анализа произведений через их мотивную составляющую привело к возникновению метода, в котором доминирует соответствующий подход: «Мотивный анализ – разновидность постструктуралистского<...>подхода к художественному тексту и любому семиотическому объекту. Введен в научный обиход профессором Тартуского ун-та (ныне профессор Колумбийского ун-та) Борисом М. Гаспаровым в конце 1970-х гг. <...>Там [речь идет об отечественном структурализме], где в структурной поэтике постулировалась жесткая иерархия уровней структуры текста <...>, М. а. утверждал, что никаких уровней вообще нет, мотивы пронизывают текст насквозь и структура текста напоминает вовсе не кристаллическую решетку (излюбленная метафора лотмановского структурализма), но скорее запутанный клубок ниток. Суть М. а. состоит в том, что за единицу анализа берутся не традиционные термы – слова, предложения, – а мотивы, основным свойством которых является то, что они, будучи кросс-уровневыми единицами, повторяются, варьируясь и переплетаясь с другими мотивами, в тексте, создавая его неповторимую поэтику. <...>Скорее всего, бессознательным коррелятом М. а. был <...>классический психоанализ Фрейда. Техника свободных ассоциаций, которую Фрейд описывает, например, в “Психопатологии обыденной жизни”, его анализ обмолвок, ослышек, описок и других ошибочных действий весьма напоминает технику М. а.. При этом принцип, провозглашенный Фрейдом достаточно эксплицитно – чем свободнее, “случайнее” ассоциация, тем она надежнее, – открыто не признавался автором М. а., однако на деле все обстояло именно так [Руднев, 1997].

Сам автор мотивного анализа говорит о нем так: «Анализируя смысл текста-сообщения, следует быть готовым к тому, что любые составляющие этот смысл феномены, которые удастся выделить, существуют не в качестве составных частей, но именно в качестве мотивов, то есть в бесконечных

растеканиях и переплавлениях. Момент “нахождения” какой-то значимой черты, открывающей путь к пониманию смыслового целого, оказывается моментом ее “потери”, поскольку само ощущение ее смысловой значимости означает, что она включилась в наше сознание в водоворот смысловой индукции.

Я называю такой способ анализа смысла мотивным анализом. Сущность мотивного анализа состоит в том, что он не стремится к устойчивой фиксации элементов и их соотношений, но представляет их в качестве непрерывно растекающейся “мотивной работы”: движущейся инфраструктуры мотивов, каждое новое соположение которых изменяет облик всего целого и в свою очередь отражается на вычленении и осмыслении мотивных ингредиентов в составе этого целого.

Мотивный анализ способен вместить любой объем и любое разнообразие информации, поступающей в оборот мысли в процессе смысловой работы с данным сообщением, и в то же время остаться на почве этого сообщения как некоего языкового артефакта, который смыслообразующая мысль в каждый момент своего движения стремится охватить и ощутить как целое» [Гаспаров, 1996].

### **1.3. Современное состояние концептологии**

На сегодняшний день отношение многих ученых к концептологии является спорным. В частности, стоит упомянуть статью А.В. Павловой «Язык как источник сведений о национальной картине мира» [Павлова, 2009]. В статье исследователь отмечает несколько ключевых моментов: «Понятие “национальная ментальность” на сегодняшний день не является научным понятием: для него не существует внятного определения, оно является с научной точки зрения недоказанным и потому не допустимым в научных трудах <...>. Существуют культурные традиции народа, их можно наблюдать и описывать, этим занимаются этнография и

лингвострановедение. Письменные размышления писателей, поэтов, путешественников о ментальности того или иного народа принадлежат к литературному наследию – эссеистике или беллетристике.<...> Русская литература имеет свои традиции, русский фольклор возник не на пустом месте, в истоке тех или иных художественных произведений лежат определенные исторические процессы, тот или иной экономический, социальный и политический уклад. <...> Поэтому вести внеисторический и внесоциальный разговор на тему некой абстрактной национальной ментальности в любом случае некорректно» [Павлова, 2009].

Соглашаясь с данными замечаниями, мы отмечаем, что для нас произведения А.П. Чехова есть факт исключительно литературный, и определенные исторические и социальные процессы в них лишь отражены, но не зафиксированы; исследовательский интерес представляет именно особенности художественного воплощения концептов «тоска» и «скука».

Далее ученый пишет: «Весь лексикон не может служить надежным материалом для извлечения информации о картине мира.<...> Разумеется, самим лингвистам, занимающимся разработкой концепции “лексикон как источник сведений о национальной картине мира” ясно, что извлекать соответствующие сведения можно лишь из определенных составляющих лексикона. Они ограничивают сферу своей активности определенным набором “ключевых слов”. Какие же слова можно считать ключевыми для познания русской ментальности и русской картины мира? <...> Каковы критерии отбора ключевых слов?» [Павлова, 2009]. Исследователь отмечает, что такие критерии как «частотность» и «лакуарность» – не выдерживают критики и «вообще критерий определения ключевых слов ни в одной работе явно не называется, однако из их перечня можно сделать косвенный вывод о том, что ведущим критерием является уже заранее сложившееся представление авторов подобных работ о русской ментальности» [Там же].

В конце статьи автор делает крайне важные для нас выводы: «Язык настолько же является “ярким отражением мировоззрения народа”,

насколько он им не является: во-первых, у народа нет мировоззрения (по крайней мере, нигде и никем не доказано реальное существование подобного явления), а во-вторых, даже культура народа и его историческая практика отражены в языке не полностью и не напрямую. Любая попытка использовать язык как источник этнографических знаний обречена на провал» [Павлова, 2009].

Для нас данные выводы важны тем, что исходя из них, можно сделать следующее умозаключение: концептология применима до тех пор, пока она не отрывается от доказанных фактов; убеждение, что язык является исчерпывающим источником знаний о культуре ошибочно, и поэтому подход к тексту с такой позиции – неверен. Следовательно, концепт для нас – лишь один из путей и дорог к знанию, применимый лишь в совокупности с другими, что, однако не уменьшает его значимости.

## **ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1**

Таким образом, мы выяснили, что концепт – это трансформация слов в «нечто, могущее быть объектом логической обработки». Благодаря этому определенные слова способны являться алгебраически точным выражением значения, однако концепт непосредственно из него не возникает, но является результатом столкновения трех уровней: словарного толкования, народного и личного опытов индивидуума. Важным представляется понятие «идеосферы» – совокупности индивидуального культурного опыта, знаний и навыков, определяющих богатство или бедность значений определенного концепта или слова. На «идеосфере» в свою очередь базируется «концептосфера» – спектр потенциальных возможностей концепта в сознании личности. «Концептосфера» обуславливает возможность языка быть концентратом культуры.

Повышает исследовательский интерес тот факт, что в отличие от «понятия» – того, что люди конструируют, концепт независим – его

необходимо реконструировать, в этом отношении он имеет весомое культурное значение.

Концепт имеет трехуровневую структуру: основной признак, дополнительный признак и внутреннюю форму, обычно вовсе не осознаваемую, запечатленную во внешней, словесной форме.

Представляется особенно важным тот факт, что нельзя с точностью утверждать, что какой-либо концепт относится к константам определенной культуры; на изучении концептов – что является бесконечным процессом – не может исчерпываться изучение культуры, однако концепт может являться одной из отправных точек, потому как служит плодотворной почвой для интерпретативного анализа.

Ряд исследователей отмечает взаимосвязь понятий «концепт» и «мотив». Мы полагаем, что мотив – составляющая часть концепта и результат его актуализации в тексте.

Вслед за И.В. Силантьевым мы трактуем мотив как: «а) эстетически значимую повествовательную единицу, б) интертекстуальную в своем функционировании, в) инвариантную в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантную в своих событийных реализациях, г) соотносящую в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками» [Силантьев, 2004: 79].

Метод исследования произведений посредством анализа мотивов – того, на чем текст строится, мельчайших тематических элементов – признан рядом ученых как естественный и результативный, поэтому мы нашли целесообразным его применение в данной работе: анализ языковой репрезентации концептов «тоска» и «скука» был проведен путем выявления и изучения мотивов–компонентов данных концептов.

## ГЛАВА 2. ЯЗЫКОВАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТОВ «ТОСКА» И «СКУКА» В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА

### 2.1. Концепт «тоска»

«Русский концепт “тоска” имеет глубокие корни в русской лингвокультуре. Смыслы, входящие в его содержание, фиксируются уже в древнерусском языке – в тексте “Слова о полку Игореве”. Относительно внутренней формы данного концепта можно утверждать, что в её основе лежит признак “стеснение, давление, натиск”.<...> Концепт “тоска” – это сгусток эмотивных смыслов. При актуализации одного или нескольких из них в ситуации коммуникации, все остальные смыслы данного концепта активизируются на уровне языкового сознания. Концепт “тоска” в силу национальной специфики своего содержания обладает большим количеством культурных коннотаций. <...> Среди наиболее ярких коннотаций вещные коннотации “глаза”, “лицо”, коннотации “голос”, “звук”, “речь”, “вздохи”, “слезы”, “сердце”, “душа” и т.д. В своей сумме культурные коннотации, стоящие за концептом “тоска” и его вербальными репрезентантами, составляют важную часть культурного кода русской лингвокультуры» [Антология концептов, 2005: 269–270].

Посмотрим, какое определение слову «тоска» дается в словарях.

Тоска, и, ж. 1. Душевное томление, тревога в соединении с грустью, унынием [Словарь современного русского литературного языка, 1963: 707].

Тоска, -и, ж. 1. Душевная тревога, уныние [Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических, 2006: 805].

Тоска, ж. (теснить?) стеснение духа, томление души, мучительная грусть; душевная тревога, беспокойство, боязнь, скука, горе, печаль, нойка сердца, скорбь [Толковый словарь живаго великорускаго языка Владимира Даля, 1880: 432].

«Тоска, уныние, печаль, грусть: неприятное чувство, какое бывает, когда нет того, что человек хочет, и когда он думает, что желаемое невозможно. <...>Тоска – интенсивное, длительное и глубокое переживание, которое может мыслиться и как общее состояние человека. <...>Тоска свойственна только человеку, возникает в результате некоторого, может быть, не до конца осознанного, предположения субъекта о будущем – не имея желаемого в данный момент, человек не склонен думать, что ситуация может измениться к лучшему. <...> Тоска воспринимается как физическая боль, иногда даже как болезнь. <...> Тоска, подобно мучительной физической боли, мешает нормальной деятельности.

Аналоги: меланхолия, хандра, сплин, депрессия, скорбь, безнадежность, отчаяние, упадок, страдание, ностальгия, томление» [Новый объяснительный словарь синонимов русского языка, 2004: 1165–1166].

Тоска – «тяжелое душевное состояние, характеризующееся томлением, грустью, тревогой, унынием и упадком сил. Глагол “тосковать” с основой tus-sk-, база \*teus – “опорожнять”, “делать пустым”, “осушать”, та же, что в “тощий”, “тщета”, “тщательный” [Черных, 1999: 253].

Из представленных определений следует, что значение слова «тоска» представлено преимущественно синонимическим рядом, что тем самым усложняет истолкование на понятийном уровне, делая его нечетким, обобщенным, неопределенным и слишком похожим на значения самих синонимов, через которое данное слово и толкуется. Это в очередной раз подчеркивает исчерпываемость, смысловую глубину и множественность семантических оттенков данного слова, тянущих за собой плюс ко всему целую вереницу «актуализированных эмотивных смыслов» не только собственных, но и слов-синонимов.

«Как можно видеть, ассоциативный потенциал номинанта “тоска” в русском языковом сознании значителен. Тоска уподобляется человекоподобным действиям (охватить, овладеть и т. п.). Тоска русскими мыслится понятиями тяжести (тяжёлая тоска, тоска сжимает, давит), цвета

(тоска зелёная), вкуса (сладкая тоска), физического поглощения человека самой эмоцией (грусть-тоска съедает, тоска грызет), безысходности (грусть безысходная, безнадежная)» [Красавский, 2009: 22].

Говоря же о «нелинейном наращивании смысловой ткани» (Б.М. Гаспаров о сущности мотивного анализа) следует отметить, что широкий спектр смысловых «обертонов» в данном случае слова «тоска» при «столкновении» и последующем «переплетении» в сознании воспринимающего со смысловыми «обертонами» вышеупомянутых слов-синонимов, что непременно возникнут ассоциативно, обеспечит крайне эффективное и представляющее исследовательский интерес это самое «нелинейное наращивание» и обусловит большое количество культурных коннотаций концепта «тоска».

## **2.2. Рассказы А.П. Чехова «Тоска» и «Скрипка Ротшильда» как примеры актуализации соответствующего концепта**

«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].

Согласно Частотному грамматико-семантическому словарю языка художественных произведений А.П. Чехова слово «тоска» употребляется писателем в 95 текстах в сумме 219 раз [Частотный грамматико-семантический словарь языка художественных произведений. А. П. Чехова с электронным приложением, 2012: 236]. А так же входит в состав лексического ядра писателя [Там же: 557].

Рассказ Антона Павловича Чехова «Тоска» был впервые опубликован 27 января в двадцать шестом номере «Петербургской газеты» в разделе «Летучие заметки» в 1886 году с подписью: «Антоша Чехонте». За месяц до этого, в декабре 1885 года, Чехов впервые побывал в Петербурге. Заглавие

сразу акцентирует внимание читателя на переживании, формирующем «скелет» текста. Эпиграф «Кому повею печаль мою?» взят из духовного стиха «Плач Иосифа Прекрасного» и является камертоном всего произведения. В стихе рассказывается о том, как Иосиф был продан в рабство. Лирический герой повествует о своей печали и говорит о том, что «Токмо тебе, Владыко мой/ Известна тебе печаль моя/ Моему творцу, создателю/ И всех благих подателю». Не найдя сочувствия у людей, Иосиф адресует свою жалобу богу.

Рассказ «Госка», это уже не литературный анекдот, принадлежащий перу ироничного Антоши Чехонте. Это изображенная на бумаге трагедия человечества: глобальное одиночество, неспособность к состраданию, тщетный поиск родственной души, отрешенность, отчужденность, нежелание услышать друг друга, понять и помочь.

При переизданиях рассказа Чехов неоднократно совершал правки. В одном из случаев – опустил ряд авторских обращений к читателю, например, следующую: «Ничего ведь нет лучше, как выслушать человека» [Чехов, 1987: 512], представляющуюся нам важной для аналитических нужд. Позволим себе предположить, что решение убрать это обращение Антон Павлович принял из соображений стилистических, однако для нас оно является концентратом авторского посыла в данном рассказе.

Окружающая извозчика Иону Потапова действительность есть выражение его душевного состояния: «Вечерние сумерки. Крупный мокрый снег лениво кружится около только что зажженных фонарей и тонким мягким пластом ложится на крыши, лошадиные спины, плечи, шапки»; «на город спускается вечерняя мгла»; Петербург охарактеризован как «омут, полный чудовищных огней, неугомонного треска и бегущих людей»; быт Ионы, это «большая грязная печь. На печи, на полу, на скамьях храпит народ. В воздухе “спираль” и духота».

Пространство представляется относительным и иллюзорным: «Его лошаденка тоже бела и неподвижна. Своею неподвижностью, угловатостью

форм и палкообразной прямизною ног она даже вблизи похожа на копеечную пряничную лошадку». «”Куда прешь, леший!” — на первых же порах слышит Иона возгласы из темной, движущейся взад и вперед массы». Вызывает интерес довольно сильная корреляция между художественным осмыслением данного выражения тоски Чеховым и осмыслением тоски с философской точки зрения нашим современником Н.В. Хамитовым. Назип Виленович пишет: «Тоска означает, что мы приблизились к пределам своего нынешнего существования и стучимся в эти пределы. Но в тоске наши пределы представляются нам тупиком. И тогда на нас обрушивается безразличие<...>. В тоске и порождаемом ею безразличии из-под наших ног уходит почва обыденности. Мы оказываемся между землей и небом и в этом странном состоянии постигаем мир как целое. <...> Все становится зыбким и расплывчатым. Все привычные и устойчивые ценности теряют очертания. Стекла в доме обыденности оказываются ледяными и тают. В обнаженные окна врывается ветер. Это ветер иного бытия. Все предметы и отношения сдвигаются со своих мест» [Хамитов, 2008]. «Омут» как и «сумерки» — именно и подразумевают упомянутые Хамитовым «зыбкость», «расплывчатость» и «утрачивание очертаний» («Его лошаденка <...> даже вблизи похожа на копеечную пряничную лошадку»(!)).

«Извозчик Иона Потапов весь бел, как привидение. Он согнулся, насколько только возможно согнуться живому телу, сидит на козлах и не шевельнется. Упади на него целый сугроб, то и тогда бы, кажется, он не нашел нужным стряхивать с себя снег...» — пишет Чехов. Будет справедливо сказать, что снегом на Иону обрушивается безразличие.

Внутреннее движение рассказа выражено в двух крайностях: все вокруг либо едва тянущееся, «ленивое», сонливое, «не шевелящееся», «неподвижное», «погруженное» в нечто, «серое», «бледное», «нерешительное», «тяжелое», «исчезающее», нечто, совершаемое «по привычке»; либо это что-то подобное тому, как «Иона ерзает на козлах, как

на иголках, тыкает в стороны локтями и водит глазами, как угорелый, словно не понимает, где он и зачем он здесь».

Тоска изображается Чеховым как реалья физически воплощаемая: «лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила»; как некая жидкость, которой, к тому же, необходима «емкость», в которой она будет содержаться. Роль этой «емкости» в рассказе как раз-таки и выполняет грудь главного героя. Здесь будет уместным упомянуть следующее замечание Н.Д. Арутюновой: «Говоря в целом об эмоциях и эмоциональных состояниях, следует, по-видимому, считать доминирующим представление о них как о жидком теле, наполняющем человека, его душу, сердце, принимающих “форму” сосуда. <...> Любое чувство, настроение, состояние психики имеет тенденцию разрастаться до такой степени, чтобы заполнить собой все “нутро” человека, весь “сосуд” его души или сердца. <...> Этот общий для всех эмоций – бурных и тихих, положительных и отрицательных – образ основывается на том, что жидкое состояние вещества наиболее подвижно, изменчиво, легко попадает во власть стихии, имеет многобальную шкалу градаций разных состояний и температур — от штиля до шторма, от ледяной холодности до кипения, и в то же время лишено дискретности» [Арутюнова, 1999: 389–390]. И это любопытно, потому как, согласно В.В. Колесову «Тоска, это стеснение, она истощает. <...> Бесплезность и суетность жизни определялись и смысловой близостью к слову тьща “пустой”, “полый” – опустошение чувства, нравственная тьщета, – все вътъще, впустую» [Колесов, 2004: 76–77]. Отсюда следует, что наполнив «сосуд» души собой, тоска опустошает «чашу жизни» – подобная антитеза, на наш взгляд, только усиливает образ тоски как чувства, способного принимать форму жидкости.

Или же, если зайти с другой стороны: в одном из эпизодов Чехов изображает Потапова как человека, мучимого жаждой: «Иона оглядывается на седока и шевелит губами... Хочет он, по-видимому, что-то сказать, но из

горла не выходит ничего, кроме сипенья». – Потапов хочет «утолить жажду» сострадания, побороть нравственную тьщету.

Тоску можно сравнить со снегом, засыпавшим Иону с ног до головы. Он неподвижен, погружен в забытье и апатию – только бы не вспоминать о сыне: «извозчик Иона Потапов весь бел, как привидение. Он согнулся, насколько только возможно согнуться живому телу, сидит на козлах и не шевельнется. Упади на него целый сугроб, то и тогда бы, кажется, он не нашел нужным стряхивать с себя снег...<...> Иона и его лошаденка не двигаются с места уже давно».

Подобно тому, как молодой извозчик на постоялом дворе хочет пить, Иона жаждет найти человека, который захочет выслушать его и, посочувствовав, избавить от боли и одиночества, стряхнуть с его плеч этот невыносимый груз: «Глаза Ионы тревожно и мученически бегают по толпам, снующим по обе стороны улицы: не найдется ли из этих тысяч людей хоть один, который выслушал бы его?» Но этому броуновскому движению бегающих людей нет дела до трагедии Ионы, им все равно, ведь «все помрем...» Перед тем, как, отчаявшись, уехать домой, Иона трижды пытается поделиться своей печалью и еще раз – на постоялом дворе – и все тщетно.

Первый раз попытка обращена к седоку-военному, пробудившему Иону: «”Извозчик, на Выборгскую! – слышит Иона. – Извозчик!” Иона вздрагивает и сквозь ресницы, облепленные снегом, видит военного в шинели с капюшоном». Словно какой-нибудь путник, мудрый странник-монах, возникает в снежной пелене образ военного, и Иона интуитивно «тянется» к нему за спасением и избавлением. Тоска пластами снега сыплется с плеч Ионы. Робко, «оглядываясь на седока и шевеля губами... хочет он, по-видимому что-то сказать, но из горла не выходит ничего, кроме сипенья». Подобно библейскому пророку Ионе в чреве кита он так же изолирован, он будто немо молится о спасении, надеется на понимание и сострадание и видит в незнакомце своеобразного бога. Тем не менее, чеховского Иону «не извергает на сушу»: военный оказывается вовсе не

спасителем, а заурядным, грубым и острящим седоком, каких извозчики за свою жизнь встречают тысячами. Ему, разумеется, нет дела до чужого горя. Видимо, только из приличия он спрашивает, от чего же умер сын Ионы и, выполнив этот светский ритуал, закрывает глаза, тем самым будто создает вокруг себя неприступную стену, сквозь монолитное безразличие которой не может пробиться Потапов. «Высадив его на Выборгской, он останавливается у трактира, сгибается на козлах и опять не шевельнется... Мокрый снег опять красит набело его и лошаденку».

Вторая попытка обращена к трем гулякам, к «веселым господам», беспрерывно бранящимся, хвастающим друг перед другом количеством выпитого спиртного и говорящим «о какой-то Надежде Петровне». Для Ионы возможность выговориться снова ускользает в последний момент: казалось бы, седоки не столь категорично не желают говорить с ним, даже создают видимость готовности услышать его, и он, глупо смеясь и не обращая внимания на хамское к себе отношение, уже поделился с ними тем, что «сын-то вот помер, а я жив... Чудное дело, смерть дверью обозналась... Вместо того, чтоб ко мне идтить, она к сыну...», остался лишь последний шаг, но «тут горбач легко вздыхает и заявляет, что, слава богу, они, наконец, приехали». Однако даже это общество было лучше страшного одиночества, когда «опять наступает для него тишина... Утихшая ненадолго тоска появляется вновь и распирает грудь еще с большей силой. <...> 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. Она сумела поместиться в такую ничтожную скорлупу, что ее не увидишь днем с огнем...». Это снова отсылает нас к духовному стиху, где Иосиф говорит: «Кто бы мне дал источник слез/Я плакал бы и день, и ночь/Рыдал бы я о гресех своих/Пролиал бы я слезы от очию/Аки реки едемские/Погасил бы я геенский огонь!». Мотив воды часто встречается в произведении: «мокрый снег», «омут», «Полицейский мост» (пролегающий через реку Мойку),

«сырая земля», на постоялом дворе «молодому извозчику хочется пить, он тянется к ведру с водой».

Иона продолжает поиски того, кому он может «излить» свою тоску «в чужую грудь», т.е. в «чужоеместилище», «чужой сосуд» – Потапов тщится трансформировать чувство в текст и передать его кому-то другому, тщится «утолить жажду» элементарной коммуникации. Чехов совершенно прямо нам об этом и говорит: «Как молодому хотелось пить, так ему хочется говорить».

Эта сложная метафора подчеркивает как раз естественность подобного процесса – человеческие «сосуды» сообщаются друг с другом, однако нередко игнорируют эту связь [Ср: Крылова, 2008: 78–80].

Иона видит дворника – человека, принадлежащего к его же кругу, еще одного, кто мог бы его спасти, но не сделал этого, и умоляюще обращается к нему: «Милый, который теперь час будет?» Однако и дворник не протягивает ему руки помощи и грубо отвергает его. И что теперь? Теперь «обращаться к людям он считает уже бесполезным» – Ионе не вмоготу, от тоски он бежит ко двору, где мнимо объединенный общим положением и большой грязной печью в тесном пространстве повсюду спит народ, где он с надеждой обращается к молодому извозчику, к собрату, и в результате все равно остается один на один со своим горем. «Он одевается и идет в конюшню, где стоит его лошадь. Думает он об овсе, сене, о погоде... Про сына, когда один, думать он не может... Поговорить с кем-нибудь о нем можно, но самому думать и рисовать себе его образ невыносимо жутко...» Рассудочно обосновать и связать тоску с обыденными, будничными и привычными понятиями, оправдать ее тем, что «и на овес не выездил» у Ионы не получается.

Лошадь и Потапов являют собой практически единое целое: «Извозчик Иона Потапов весь бел, как привидение. Он согнулся, насколько только возможно согнуться живому телу, сидит на козлах и не шевельнется. <...> Его лошаденка тоже бела и неподвижна»; «Иона и его лошаденка не

двигаются с места уже давно»; «Военный садится в сани. Извозчик чмокает губами, вытягивает по-лебединому шею. Лошаденка тоже вытягивает шею, кривит свои палкообразные ноги и нерешительно двигается с места...»; «Мокрый снег опять красит набело его [Иону] и лошаденку»; «Коли на овес не выездили, сено есть будем...»; «И лошаденка, точно поняв его [Потапову] мысль, начинает бежать рысцой»; «Так-то, брат кобылочка...»

Потапов хочет «поговорить с толком, с расстановкой», т.е., как отмечает Владимир Борисович Катаев: «Ионе Потапову, схоронившему сына, надо не просто поведать печаль свою; ему кажется, что выговорить, выплакать тоску только и можно в определенных ритуальных, то есть закрепленных знаковых формах» [Катаев, 1979: 54]. И в итоге Иона находит благодарного слушателя, способного посочувствовать, спасти его от одиночества и горя только в лице существа, даже лишенного разума, своей лошаденки, которая была рядом с ним с самого начала (и вновь видна параллель с «Плачем Иосифа Прекрасного»: «Кто бы мне дал голубицу / Вещающую беседами?»): «Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина... Иона увлекается и рассказывает ей всё...» В «Плаче Иосифа Прекрасного» Иосиф, не найдя сочувствия у людей, адресует свою жалобу богу; а чеховский Иона адресует свою жалобу лошади, не найдя иного «сосуда» – «изливает» свою тоску в пустоту. Формальный ритуал формально соблюден.

Обратимся к другому рассказу А.П. Чехова – «Скрипка Ротшильда», где актуализирован тот же концепт и связанные с ним механизмы.

Впервые рассказ напечатан в газете «Русские ведомости», 1894, № 37, 6 февраля, стр. 2. Подпись: Антон Чехов. Первую запись, намечающую основные моменты развития сюжета, можно отнести к середине декабря 1893 г., так как рассказ был написан в промежутке времени с середины декабря 1893 г. до середины января 1894 г. [Чехов, 1987: 502].

Главный герой рассказа – прагматичный гробовщик (знающий свое дело) Яков Матвеевич Иванов по прозвищу Бронза, обращающий внимание

лишь на материальные грани жизни; его внутренняя жизнь, его дух погружен в сон; смерть других людей всегда вызывала в нем лишь досаду, да и то – в связи с финансовыми соображениями. Обитает он в маленьком городке, который «хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно». «В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало. Одним словом, дела были скверные». «Жил он бедно, как простой мужик, в небольшой старой избе, где была одна только комната, и в этой комнате помещались он, Марфа, печь, двухспальная кровать, гробы, верстак и всё хозяйство».

«Кроме мастерства, небольшой доход приносила ему также игра на скрипке» – Бронза играет на свадьбах в «жидовском оркестре», в котором также числится флейтист Ротшильд, «даже самое веселое умудряющийся играть жалобно». И «без всякой видимой причины Яков мало-помалу проникался ненавистью и презрением к жидам, а особенно к Ротшильду; он начинал придирается, бранить его нехорошими словами и раз даже хотел побить его».

Когда духовная сторона жизни, так или иначе, проникала в его существование, Бронза только злился, потому как видел в этом лишь финансовый ущерб, дух для него – препятствие: «Яков никогда не бывал в хорошем расположении духа, так как ему постоянно приходилось терпеть страшные убытки. Например, в воскресенья и праздники грешно было работать, понедельник – тяжелый день, и таким образом в году набиралось около двухсот дней, когда поневоле приходилось сидеть сложа руки. А ведь это какой убыток!»

«Мысли об убытках донимали Якова особенно по ночам; он клал рядом с собой на постели скрипку и, когда всякая чепуха лезла в голову, трогал струны, скрипка в темноте издавала звук, и ему становилось легче».

Жизнь Бронзы циклична, движется по кругу. Однако «Шестого мая прошлого года Марфа вдруг занемогла». Происходит событие, нарушающее

привычную повторяемость, вслед за этим герою становится заметно многое, чего он раньше не видел и увидеть не мог.

Супруги едут к пьющему фельдшеру, который «понимает больше, чем доктор». «По выражению его лица Яков видел, что дело плохо и что уж никакими порошками не поможешь; для него теперь ясно было, что Марфа помрет очень скоро, не сегодня-завтра».

Вернувшись домой, Яков снимает с еще живой Марфы мерку и делает для нее гроб. Позже, когда темнеет, умирающая говорит Бронзе: «Помнишь, Яков?<...> Помнишь, пятьдесят лет назад нам бог дал ребеночка с белокурыми волосиками? Мы с тобой тогда всё на речке сидели и песни пели... под вербой». И, горько усмехнувшись, она добавила: “Умерла девочка”. Яков напряг память, но никак не мог вспомнить ни ребеночка, ни вербы. “Это тебе мерещится”. – сказал он».

К утру Марфа умирает. Ее хоронят. И когда Яков возвращается с кладбища, «его берет сильная тоска».

Тоска в рассказе непосредственно лексически выражена дважды: «Но когда он [Яков] возвращался с кладбища, его взяла сильная тоска»; и «И потом весь день Яков лежал и тосковал». Однако настроенчески присутствует на протяжении всего произведения. Например, в схожем с выражением ионовой тоски ключе: «Нахмутив седые брови и поглаживая бакены, фельдшер стал оглядывать старуху, а она сидела на табурете сгорбившись и, тощая, остроносая, с открытым ртом, походила в профиль на птицу, которой хочется пить». И во второй раз, уже после смерти Марфы: «Вечером и ночью мерещились ему младенчик, верба, рыба, битые гуси, и Марфа, похожая в профиль на птицу, которой хочется пить, и бледное, жалкое лицо Ротшильда, и какие-то морды надвигались со всех сторон и бормотали про убытки». Как описана жизнь Марфы? «“Яков! – позвала Марфа неожиданно. – Я умираю!” Он оглянулся на жену. Лицо у нее было розовое от жара, необыкновенно ясное и радостное. Бронза, привыкший всегда видеть ее лицо бледным, робким и несчастным, теперь смутился.

Похоже было на то, как будто она в самом деле умирала и была рада, что наконец уходит навеки из этой избы, от гробов, от Якова... И она глядела в потолок и шевелила губами, и выражение у нее было счастливое, точно она видела смерть, свою избавительницу, и шепталась с ней. <...> Глядя на старуху, Яков почему-то вспомнил, что за всю жизнь он, кажется, ни разу не приласкал ее, не пожалел, ни разу не догадался купить ей платочек или принести со свадьбы чего-нибудь сладенького, а только кричал на нее, бранил за убытки, бросался на нее с кулаками; правда, он никогда не бил ее, но все-таки пугал, и она всякий раз цепенела от страха. Да, он не велел ей пить чай, потому что и без того расходы большие, и она пила только горячую воду. И он понял, отчего у нее теперь такое странное, радостное лицо, и ему стало жутко». «Пятьдесят два года, пока они жили в одной избе, тянулись долго-долго, но как-то так вышло, что за всё это время он ни разу не подумал о ней, не обратил внимания, как будто она была кошка или собака». Марфа всю жизнь терпела лишения со стороны мужа, потеряла единственного ребенка – и потому смерть казалась ей избавительницей; ей, «похожей в профиль на птицу, которой хочется пить» – т.е., как Ионе – «испить» человеческого сострадания, «излить» свою тоску; она «жаждет» заботы – «чаю», вместо которого она всю жизнь пила воду. Недаром Чехов дословно повторяет это сравнение с птицей дважды, требуя к ней пристального читательского внимания.

Якову тоже хотелось «пить», когда он в тоске возвращался с кладбища домой: «Но когда он возвращался с кладбища, его взяла сильная тоска. Ему что-то нездоровилось: дыхание было горячее и тяжкое, ослабели ноги, тянуло к питью». – ему тоже нужно было выговориться, «излить» тоску.

После похорон Яков через некоторое время идет к реке – движимый подсознательной необходимостью утолить «жажду». Там, на берегу, он садится под вербу (вспоминается пословица: «Где вода, там и верба; где верба, там и вода»): «И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенец с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть

та самая верба – зеленая, тихая, грустная... Как она постарела, бедная! Он сел под нее и стал вспоминать». Мотив вербы – свидетельницы человеческих жизней – возникал в творчестве Чехова неоднократно. В рассказе «Верба», опубликованном в «Осколках» 9 апреля 1883 г., дерево персонифицировано: «Оба, старуха-верба и Архип, день и ночь шепчут... Оба на своем веку видывали виды. Послушайте их...» Внешне этот мотив был связан с обязательной для сотрудника еженедельной прессы предпраздничной тематикой (вербная неделя завершала великий пост и предшествовала Пасхе). Однако характерно, что у Чехова эта тема постоянно приобретала серьезное звучание. Таков рассказ «Верба», таков был, очевидно, и рассказ «Старая верба», который Н. А. Лейкин возвратил 27 марта 1884 г. Чехову со словами: «Спешу вернуть „Старую вербу”. Совсем не для юмористического журнала»; рассказ не сохранился [Чехов, 1987: 50].

И потому как верба – свидетельница человеческих жизней, – перед ней самому себе не слукавишь, сам от себя не убежишь – поэтому здесь наступает апогей тоски. В.С. Абрамова в своей статье «Опыт экзистенциально-феноменологического анализа» пишет: «Главный смысловой центр многих поздних рассказов писателя – событие “открытия сознания”. “Открытие сознания” – это переход от жизни, утопающей в суете, к размыканию в универсум, к осмыслению и переживанию своей жизни и своего места в ней» [Абрамова, 2009: 12]. В случае с Яковом – «через сильные эмоции, заставляющие тосковать “душу”» [там же], – в той форме, которой он владеет, Бронза пытается для себя же трансформировать чувство в текст в предельно возможной для него ясности – пусть наивно и чрезмерно прагматически, но честно перед самим собой – быть может, впервые в жизни. «Главное, самому себе не лгите» – как писал другой классик...

Однако это не «утоляет» потребность «излить» свою тоску. Содержимое «сосуда» требует выхода, который Бронза, как и Потапов, найдет не в лице человека. Скрипка для Якова то же, что лошадь для Ионы – только с помощью музыки ему удастся освободить себя от гнетущей тоски,

высказать то, что не укладывается в слова. Но не в одиночестве, ведь он играл уже прежде после смерти Марфы: «Он ворочался с боку на бок и раз пять вставал с постели, чтобы поиграть на скрипке»; а только тогда, когда ему удастся разделить «излитую в музыку тоску» с тем, кого он на протяжении всего произведения поносил и ненавидел – с Ротшильдом. Музыка-тоска, «изливающаяся» слезами, объединяет разобщенных людей: «И опять заиграл, и слезы брызнули из глаз на скрипку. Ротшильд внимательно слушал, ставши к нему боком и скрестив на груди руки. Испуганное, недоумевающее выражение на его лице мало-помалу сменилось скорбным и страдальческим, он закатил глаза, как бы испытывая мучительный восторг, и проговорил: “Ваххх!..” И слезы медленно потекли у него по щекам и закапали на зеленый сюртук».

Внешне – материалист прагматик-гробовщик, внутри –теперь интуитивно устремленный в сферу духа в попытке спастись скрипач Бронза завещает передать скрипку Ротшильду и умирает. Ротшильд наконец оправдывает «фамилию известного богача», «богатея» духовно: «когда старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, то у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут, и сам он под конец закатывает глаза и говорит: “Ваххх!..” И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз». – музыка объединяет людей, помогая им «излить» свою тоску, перестав быть одинокими хотя бы до тех пор, пока играет песня.

В мотивном отношении напрашивается сравнение «Скрипки Ротшильда» с другим рассказом А.П. Чехова – «Горе», напечатанном впервые в «Петербургской газете» в 1885 году.

«Токарь Григорий Петров, издавна известный за великолепного мастера и в то же время за самого непутевого мужика во всей Галчинской волости, везет свою больную старуху в земскую больницу». Стоит сильная

метель, «слабосильная кобылка плетется еле-еле». Токарь без остановки болтает, борясь таким образом со страхом.

Старуха умирает в дороге. Григорий плачет от досады. «Он думает: как на этом свете всё быстро делается! Не успело еще начаться его горе, как уж готова развязка. Не успел он пожить со старухой, высказать ей, пожалеть ее, как она уже умерла». Он понимает, что «теперь не лечить надо, а хоронить» и разворачивается в обратную сторону. «Жить бы сызнова»... – думает токарь и, когда наступают сумерки, снова разворачивается.

Григорий засыпает и просыпается уже только в больничной палате с ампутированными руками и ногами. «Доктор машет рукой и выходит из палаты. Токарю – аминь!»

Осознание Петровым своей жизни как пустой и зряшной, прожитой «в пьяном полузабытьи», – обнаруживает родство с мотивом «пропащей, убыточной жизни» в «Скрипке Ротшильда». Григорий, как и Яков – мастер своего дела. Оба до горя жили безмятежно и ровно, Петров – в пьяном полузабытьи, Иванов – в привычно тяжелых грезах об убытках. Оба – бивали (или грозились бить) своих жен, относились к ним безучастно и с пренебрежением («А ведь она [Марья] каждый день топила печь, варила и пекла, ходила по воду, рубила дрова, спала с ним на одной кровати, а когда он возвращался пьяный со свадеб, она всякий раз с благоговением вешала его скрипку на стену и укладывала его спать, и всё это молча, с робким, заботливым выражением»; «“А ведь она [Матрена] по миру ходила! <...> Сам я посылал ее хлеба у людей просить, комиссия!”»). Оба везут жен в больницу, разговаривают с фельдшером (Григорий – в воображении).

Но вопреки характерам Якова и Григория, нагрывшиеся на «подруг жизни» болезнь и смерть вынуждают, наконец, мужей проснуться, выйти из беспомощности.

Они вспоминают прожитую жизнь, будто она не их собственная, будто впервые видят ее: «Свадьбу он [Петров] помнит, а что было после свадьбы – хоть убей, ничего не помнит, кроме разве того, что пил, лежал, дрался. Так и

пропали сорок лет»; «Ей бы, дуре, еще лет десяток прожить, а то, небось, думает, что я и взаправду такой»; Иванов: «Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жида? Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки!»

Но, несмотря на очевидное сходство, ключевая разница, на наш взгляд, заключается в следующем: Григорию некому излить свою тоску, кружа на дороге – он мечется в попытке убежать от горя, но от себя не убежишь, и поэтому он снова пытается вернуться в привычное забытие, только на этот раз – в сон (не исключено, что не предполагающий пробуждения). Однако – попытка оказывается тщетной и горе и тоска не отступают.

Якову же «везет» больше: он находит «адекватный сосуд» в лице Ротшильда и даже больше – после себя он оставляет музыку, объединяющую людей и помогающую им уже от своей тоски.

Таким образом, мы видим, что не только элементы сюжета рассказа «Горе», но и мотивные комплексы вошли составной частью в новый замысел А.П. Чехова.

И Яков, и Григорий – «непутевые» – заблудившиеся на дороге жизни, которую они, встав на ложный путь, полный горя, тоски, и пустоты, прожили «зряшно», в полузабытии пьянства или зловещих грезах об убытках. Их дух всегда был устремлен в сферу антимира (мира перевернутых связей, обратных культурных и поведенческих норм [См., напр.: Юрков, 2003]), и это привело их к мучительной смерти.

### **2.3. Концепт «скука»**

Скука, и, ж. 1. Тягостное душевное состояние, вызываемое отсутствием дела, интереса к окружающему и т. п. <...> 2. Уныние, тоска, царящие где-либо, вызываемые однообразием обстановки, отсутствием дела, интереса к

окружающему и т. п. [Словарь современного русского литературного языка, 1963: 1088].

Скука, -и, ж. 1. Томление от отсутствия дела или интереса к окружающему. <...> 2. Отсутствие веселья, занимательности (разг.) [Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений, 2006: 726].

Скука, ж. тягостное чувство от косного, праздного, недейтельного состояния души, томление бездействия. <...> Досада, неудовольствие или докука [Толковый словарь живаго великорускаго языка Владимира Даля, 1880: 217–218].

«Скука 1, (разг.) Тоска 2 “неприятное чувство, какое бывает, когда человек ничем не занят или когда ему не хватает новых впечатлений”.

Синонимы различаются по следующим смысловым признакам: <...> влияние чувства на состояние человека в целом (тоска, в отличие от скуки, разлагивает человека полностью); контролируемость состояния (скуке, в отличие от тоски, можно противостоять); интенсивность и степень неприятности чувства (тоска максимально интенсивное и неприятное чувство, скука бывает разной).

Скука возникает при незанятости ума и души. Человек может испытывать скуку, даже если он что-то делает, но эти действия не занимают его, и человек болезненно ощущает отсутствие цели и связанную с этим пустоту. <...> Скуку может вызывать однообразие, недостаточное количество нового, т.е. интересной информации, свежих впечатлений, всего того, что делает жизнь живой и интересной. <...> Скука часто сопровождается презрением и отвращением к тому или иному объекту. <...> Но она может сочетаться и со снисходительным отношением к объекту. <...> Скука и тоска разлагивают человека, атрофируют его способность реагировать на окружающее, однако в разной мере.

Скука притупляет реакцию, в частности – делает человека равнодушным или в конкретной ситуации усыпляет его. <...> Тоска в норме

полностью лишает человека возможности реагировать, поэтому она не мыслится как причина сна или равнодушия к окружающему – с ней связываются лишь представление о смерти. <...> Человек может сознательно противостоять скуке – стараться найти себе занятие, создать какую-нибудь цель. Тоске, которая полностью разлагивает субъекта, противостоять невозможно.

Аналоги: праздность, безделье, отвращение, пресыщение, пресыщенность, равнодушие, лень, уныние, сон» [Новый объяснительный словарь синонимов русского языка, 2004: 1032–1034].

«Ох ты, горе-горькое! / Скука скучная, / Смертная! / Ужь я времячко/  
Проведу, проведу...Ужь я темячко/ Почешу, почешу.../ Уж я семячки/  
Полущу, полущу.../ Ужь я ножичком/ Полосну, полосну!..» Данный отрывок из поэмы А.Блока «Двенадцать» говорит о том, что скука может быть, кроме всего прочего – беспощадной и неисчерпаемой движущей силой, порой способной привести к самым, казалось, с ней несовместимым результатам, да так – что из следствий не выяснишь причин.

Другой русский поэт – И. Бродский – говорил о скуке так: «Ни точные науки, ни гуманитарные не предлагают вам курсов скуки. В лучшем случае они могут вас познакомить со скукой, нагоняя ее. Но что такое случайное соприкосновение по сравнению с неизлечимой болезнью? <...> Скука – сложное явление и, в общем и целом, продукт повторения. <...> Само понятие оригинальности или новшества выдает монотонность стандартной реальности, жизни, чей главный стих – нет, стиль – есть скука» [Бродский, 2015: 115–116]. «Потенциально имущие, вам наскучит ваша работа, ваши друзья, ваши супруги, ваши возлюбленные, вид из вашего окна, мебель или обои в вашей комнате, ваши мысли, вы сами. Соответственно, вы попытаетесь найти пути спасения. <...> Загвоздка, однако, в том, что вскоре этот поиск превращается в основное занятие, и ваша потребность в альтернативе становится равна ежедневной дозе наркомана. Однако из этого существует один выход. Когда вас одолевает скука, предайтесь ей. Пусть она

вас задавит; погрузитесь, достаньте до дна. <...> Она представляет чистое, неразведенное время во всем его повторяющемся, избыточном, монотонном великолепии. Скука – <...> это ваше окно на бесконечность времени, то есть на вашу незначительность в нем. <...> Однако ощущение тщетности, ограниченной значимости ваших даже самых высоких, самых пылких действий лучше, чем иллюзия их плодотворности и сопутствующее этому самомнение» [Бродский, 2015: 119–121].

Другой выдающийся ум – немецкий философ Артур Шопенгауэр уделил много времени и сил изучению феномена скуки, и вот один из выводов, к которым он пришел: «Таким образом, для счастья человеческой жизни самым существенным является то, что человек имеет в самом себе. Именно благодаря тому, что это достояние обычно бывает столь незначительным, большинство тех, кто свободен от борьбы с нуждой, чувствуют себя, в сущности, столь же несчастными, как и те, кому еще приходится с нею бороться. Пустота внутреннего мира, пошлость сознания, бедность ума побуждают людей искать общество, которое опять-таки состоит из совершенно таких же лиц, ибо *similis simili gaudet* [подобное радуется подобному]. И вот начинается совместная погоня за забавами и развлечениями, которых ищут сначала в чувственных наслаждениях, во всякого рода удовольствиях и, наконец, в распутстве. Причина страшного мотовства, в результате которого сплошь и рядом наследник богатой семьи часто в невероятно короткое время, расточает свое значительное состояние, заключается на деле просто в той скуке, какая возникает от описанной сейчас духовной бедности и пустоты. Такой юноша явился в свет снаружи богатым, внутри же бедным; и вот он тщетно стремится заменить внутреннее богатство внешним, желая все получить извне, – подобно старцам, которые пытаются укрепить свои силы испарениями молодых девушек. Таким путем внутренняя бедность в конце концов приводит также и к бедности внешней» [Шопенгауэр, 2013: 18–19].

Является ли скука проявлением внутренней пустоты, и какие жизненные перспективы готовит она тому, кто ей подвержен, нам предстоит увидеть далее на примере рассказа А.П. Чехова «Скучная история».

#### **2.4. Рассказ А.П. Чехова «Скучная история» как пример актуализации соответствующего концепта**

«Нужно делать различие между тоской и страхом и скукой. Тоска направлена к высшему миру и сопровождается чувством ничтожества, пустоты, тленности этого мира. <...> Страх и скука направлены не на высший, а на низший мир. Страх говорит об опасности, грозящей мне от низшего мира. Скука говорит о пустоте и пошлости этого низшего мира. Нет ничего безнадежнее и страшнее этой пустоты скуки. В тоске есть надежда, в скуке – безнадежность» [Бердяев, 1991: 58].

На первый взгляд – слова Н.А. Бердяева противоречат данным в предыдущем разделе определениям скуки. Однако нам это умозаключение представляется в чеховском контексте совершенно точным: А.П. Чехов действительно был бы «певцом безнадежности» [Шестов, 2003], если бы не тот факт, что тоскующим он бесспорно дает надежду – Иона, пусть и в «нелепой» форме, но «спасается», Бронза – умирает, однако оставляет после себя музыку, помогающую людям справиться со своими демонами; из тоски по Чехову еще можно найти выход, хоть и не всегда (например, рассмотренный нами рассказ «Горе»). Скука же предстает героям зияющей бездной, лабиринтом, где выход уже заложен.

«Феноменологическая парадигма мотива скуки в русской литературе задана романом Пушкина “Евгений Онегин”. Явившись в истории русской литературы романом архетипическим, обозначив истоки многих ее составляющих в области как формы, так и содержания, в том числе и начало многих ее мотивных линий, роман и социально-психологический концепт скуки представил в многообразии его феноменологических проявлений.

<...>Скука у Пушкина раскрывается скорее как органически присущая жизни сторона, иногда как бы даже полностью синонимизируясь с ней и выступая проявлением экзистенциальной нормы. <...> Подобно этому и “скучная история” профессора Николая Степановича представлена читателю как история жизни, восходящей к общим законам бытия и открывающей свой тайный смысл лишь в общем контексте творческих исканий писателя, в том числе и мотивных поворотов его художественной мысли» [Якимова, 2010: 144].

«По степени частотности в произведениях Чехова вне всякого сомнения первенство принадлежит мотиву скуки. <...> Скука томит, одолевает, преследует героев писателя независимо от того, относятся ли они к бедным или богатым, старым или молодым, являются ли жителями столиц или провинциалами, южанами или северянами. В одинаковой мере подвержены скуке мужчины и женщины. Не зависит степень актуализации мотива скуки ни от жанровой характеристики произведения – будь то проза или драматургия, ни от модуса их художественности: от скуки изнемогают герои и комедий Чехова» [Там же: 143].

Согласно Частотному грамматико-семантическому словарю языка художественных произведений А.П. Чехова слово «скука» употребляется писателем в 92 текстах в сумме 193 раза [Частотный грамматико-семантический словарь языка художественных произведений. А. П. Чехова с электронным приложением, 2012: 223].

Повесть создавалась вскоре после смерти брата писателя Николая, и поэтому в ней неизбежно отразились впечатления от связанных с этим событий и последующий мировоззренческий кризис Антона Павловича [См: Разумова, 2001: 122]. «Смерть Коли глубоко потрясла Антона: в последующие годы он не раз признавался, что она преследует его в мыслях. Конечно, он все прекрасно понимал: в прошлом году ушла Анна, в этом – Коля, через год или два наступит черед тети Фенички, Свободина, а там “белая чума” унесет и его самого, не говоря о десятке друзей. Охваченный

беспокойством, он не мог усидеть на одном месте больше месяца» [Рейфилд, 2014: 281].

Стоит так же помнить о том, что вскоре после написания «Скучной истории» – 20 января 1890 года Антон Павлович отправил письмо Михаилу Николаевичу Галкину-Враскому, заведовавшему в ту пору канцелярией президента «Попечительного о тюрьмах общества»: «Предполагая весною этого года отправиться с научною и литературною целями в Восточную Сибирь и желая, между прочим, посетить остров Сахалин, <...> беру на себя смелость покорнейше просить Ваше превосходительство оказать мне возможное содействие к достижению мною названных целей» [Чехов, 1976: 10].

Как известно, поездка на Сахалин впоследствии стала одним из ключевых событий, в том числе и в творческой жизни Чехова, наметила новые направление и характер развития его литературы, зарожденные еще в середине 1880-х, но окончательно сформировавшиеся именно в ходе этого путешествия, которое вправе зваться странничеством [См., напр.: Бердников, 1974].

Впервые повесть «Скучная история» была напечатана в журнале «Северный вестник» в ноябре 1889 года, в №11 с подписью: «Антон Чехов» и пометой: «Село Лука, Сумск. уезда. 1889».

«Прототипом героя “Скучной истории” в какой-то степени послужил профессор Московского университета Александр Иванович Бабухин (1835 – 1891), лекции которого Чехов слушал в бытность свою студентом медицинского факультета. Связь старого профессора из “Скучной истории” с Бабухиным не отрицал и сам автор. <...>

24 или 25 ноября 1888 г. (“именно к началу 1888 года относится не только художественное, но и теоретическое, понятийное определение Чеховым основной сферы его писательских интересов, основного круга волнующих его тем” [Катаев, 1979: 43]) Чехов писал А. С. Суворину о начатом рассказе. Его сюжет лег впоследствии в основу “Дуэли”. Но

некоторые элементы этого замысла были использованы в “Скучной истории”. 28 ноября 1888 г. Чехов писал Суворину об этом же замысле: “Сюжет рассказа таков: я лечу одну молодую даму, знакомлюсь с ее мужем, порядочным человеком, не имеющим убеждений и мировоззрения; <...> Знакомство наше венчается тем, что он дает мне рукопись – свой “автобиографический очерк”, состоящий из множества коротких глав. <...> Рассказ мой начинается прямо с VII главы и кончается тем, что давно уже известно, а именно, что осмысленная жизнь без определенного мировоззрения – не жизнь, а тягота, ужас”.<...>

Чехов работал над “Скучной историей” в Ялте, куда он “в подлейшем настроении” после смерти брата Николая приехал в середине июля 1889 г. По свидетельству И. Я. Гурлянда, рассказ назывался тогда “Мое имя и я” и лишь впоследствии получил заглавие “Скучная история”. “Рассказ почти готов, – сообщал Чехов Плещееву 3 августа, –<...> Рассказ по случаю жары и скверного, меланхолического настроения выходит у меня скучноватый. Но мотив новый. Очень возможно, что прочтут с интересом”. <...>

“Я хочу кое-что пошлифовать и полакировать, – писал он Плещееву 3 сентября, – а главное, подумать над ним. Ничего подобного отродясь я не писал, мотивы совершенно для меня новые, и я боюсь, как бы не подкузьмила меня моя неопытность. Вернее, боюсь написать глупость”. <...>

Чехов писал: “Мой герой – и это одна из его главных черт – слишком беспечно относится к внутренней жизни окружающих и в то время, когда около него плачут, ошибаются, лгут, он преспокойно трактует о театре, литературе; будь он иного склада, Лиза и Катя, пожалуй бы, но погибли”» [Чехов, 1987: 669–673].

«Две недели [сентябрь 1889 г.] Антон дописывал “Мое имя и я”, самый пессимистичный и самый сильный из прежде написанных им рассказов, позже переименованный в “Скучную историю”. Рассказчик, неизлечимо больной доктор медицины, оглядывается на прожитую жизнь с горькой мудростью царя Соломона. <...> Его разочарование буквально во всем, что

окружает его в жизни, описано столь остроумно, а страх смерти – столь печально, что читатель невольно прощает жестокость героя по отношению к близким. Критики искали реальных прототипов рассказа среди светил медицины или же истолковывали его как ответ на недавнюю толстовскую повесть “Смерть Ивана Ильича” [подробное сравнение произведений см., напр.: Катаев, 1979: 98–112; Разумова, 2001: 116–124]. Однако чувство отчаяния, пронизывающее чеховский рассказ, очевидно, следует приписать Колиной смерти. Еще не достигнув тридцатилетия, Антон ощущал себя обреченным на смерть престарелым профессором» [Рейфилд, 2014: 289].

Как и в случае с «Тоской», ключевой концепт произведения – концепт скуки – обозначен автором в заглавии: «Скучная история». Внимание читателя сразу акцентируется именно на скуке, а подзаголовок «Из записок старого человека» побуждает к анализу причин возникновения этой самой скуки в жизни героя, причем герой – уже на исходе лет, «старый», и волей-неволей «скучная история» ассоциируется с его жизнью: почему же жизнь персонажа – «скучная история?»

Читаем далее: «Есть в России заслуженный профессор Николай Степанович такой-то, тайный советник и кавалер; у него так много русских и иностранных орденов, что когда ему приходится надевать их, то студенты величают его иконостасом. Знакомство у него самое аристократическое. <...> Теперь дружить ему не с кем, но если говорить о прошлом, то длинный список его славных друзей заканчивается такими именами, как Пирогов, Кавелин и поэт Некрасов, дарившие его самой искренней и теплой дружбой. Он состоит членом всех русских и трех заграничных университетов. И прочее, и прочее. Все это и многое, что еще можно было бы сказать, составляет то, что называется моим именем».

Моим именем – то есть тем, по неслучайно упомянутому ранее Шопенгауэру [об идеологических связях Шопенгауэра и Чехова см., напр.: Сарычев, 2013: 118–128], чем индивид представляется – тем, чем человек является в глазах других людей (См.: [Шопенгауэр, 2013: 65–143]).

«Это мое имя популярно. <...> Я трудолюбив и вынослив, как верблюд, а это важно, и талантлив, а это еще важнее. К тому же, к слову сказать, я воспитанный, скромный и честный малый. Никогда я не совал своего носа в литературу и в политику, не искал популярности в полемике с невеждами, не читал речей ни на обедах, ни на могилах своих товарищей... Вообще на моем ученом имени нет ни одного пятна и пожаловаться ему не на что. Оно счастливо».

Но почему же тогда «история» – «скучная?»

Читаем далее: «Носящий это имя, то есть я, изображаю из себя человека 62 лет, с лысой головой, с вставными зубами и с неизлечимым тис'ом. Насколько блестяще и красиво мое имя, настолько тускл и безобразен я сам. <...> Ничего нет внушительного в моей жалкой фигуре; только разве когда бываю я болен тис'ом, у меня появляется какое-то особенное выражение, которое у всякого, при взгляде на меня, должно быть, вызывает суровую внушительную мысль: “По-видимому, этот человек скоро умрет”».

Это – то, что есть индивид – реальное положение вещей безотносительно чужого мнения: личность в самом широком смысле слова (См.: [Шопенгауэр, 2013: 20–54]).

Читатель видит один из основных конфликтов произведения: несовпадение в сознании персонажа сложившегося о нем образа и его реальной сущности. «Я знаменит тысячу раз, что я герой, которым гордится моя родина, <...> но все это не помешает мне умереть на чужой кровати, в тоске, в совершенном одиночестве... В этом, конечно, никто не виноват, но, грешный человек, не люблю я своего популярного имени. Мне кажется, как будто оно меня обмануло». Открывшееся Николаю Степановичу под конец жизни это несоответствие и является одной из причин «скуки».

«Часто я люблюсь, как какие-то мальчик и девочка, оба беловолосые и оборванные, карабкаются на палисадник и смеются над моей лысиной. В их блестящих глазенках я читаю: “Гляди, плешивый!” Это едва ли не единственные люди, которым нет никакого дела ни до моей известности, ни

до чина». (А король-то голый!) Дети будто бы видят Николая Степановича таким, какой он есть: старым, ни к чему не пригодным, мучимым терзаниями о тщете жизни. Здесь напрашивается аналогия героя с библейским пророком Елисеем. В Четвертой книге Царств, во второй главе мы читаем о нем следующее: «И пошел он оттуда в Вефиль. Когда он шел дорогою, малые дети вышли из города и насмехались над ним и говорили ему: иди, плешивый! иди, плешивый! Он оглянулся и увидел их и проклял их именем Господним. И вышли две медведицы из леса и растерзали из них сорок два ребенка». Пророк Елисей всегда изображен как человек глубоко пронизательный, сильный верой и духом. Дети, проявившие дерзость по отношению к нему, были наказаны. Однако здесь нельзя говорить о жестокости пророка, проклянувшего них, потому как, согласно Библии, суд вершит только бог и человечески и незаслуженные проклятия он не исполняет («как воробей вспорхнет, как ласточка улетит, так незаслуженное проклятие не сбудется»). Антитеза, в которой с одной стороны пустота жизни Николая Степановича («те 62 года, которые уже прожиты, следует считать пропащими»), а с другой – в высшей степени духовная жизнь пророка Елисея, лишь усиливает тщету существования персонажа и яснее показывает бездну, разделяющую жизнь истинную, счастливую, не бессмысленную и ту, которую прожил Николай Степанович.

В первоначальном названии повести «Мое имя и я» как нельзя прямо выражено описанное выше разграничение. Говоря иными словами: жизнь реальная (которая, плюс ко всему, скоро закончится) и тот фантом, где обитает «имя» Николая Степановича (и будет обитать еще долго после смерти «настоящего» Николая Степановича). Герой заметил это разделение, эту четкую границу недавно, но сама эта граница существует гораздо дольше. Например, кабинет ученого, в котором он отгораживается от остального мира, где «сiju я неподвижно, ни о чем не думая и не чувствуя никаких желаний. <...> Люблю прислушиваться к звукам. То за две комнаты от меня быстро проговорит что-нибудь в бреду моя дочь Лиза, то жена

пройдет через залу со свечой и непременно уронит коробку со спичками, то скрипнет рассыхающийся шкаф или неожиданно загудит горелка в лампе – и все эти звуки почему-то волнуют меня». Возможно, волнуют потому, что он, наконец, обратил на них внимание, наконец, осознал, что есть что-то иное, кроме его искусственного мирка, где он столь величав.

Или граница между «тогда» и «теперь». «Неужели это та самая жена моя Варя, которая когда-то родила мне сына? Я напряженно всматриваюсь в лицо сырой, неуклюжей старухи, ищу в ней свою Варю, но от прошлого у ней уцелел только страх за мое здоровье, да еще манера мое жалованье называть нашим жалованьем, мою шапку – нашей шапкой. Мне больно смотреть на нее, и чтобы утешить ее хоть немного, я позволяю ей говорить что угодно, и даже молчу, когда она несправедливо судит о людях или журит меня за то, что я не занимаюсь практикой и не издаю учебников». Герой будто впервые смотрит на жену с тех пор, как они поженились, вдруг обращает внимание на то, что время идет, что мир изменчив, и этот факт выражается, в том числе, банально – в возрасте супруги. «Попрекнув меня моим именем и чином, она наконец уходит». – будто попрекнув разницей между кажущимся миром и действительным.

Оппозиция «тогда» и «теперь» выражена в отношениях героя с дочерью: «Когда я пью чай, ко мне входит моя Лиза, в шубке, в шапочке и с нотами, уже совсем готовая, чтобы идти в консерваторию. Ей 22 года. На вид она моложе, хороша собой и немножко похожа на мою жену в молодости. <...>

В детстве она очень любила мороженое, и мне часто приходилось водить ее в кондитерскую. Мороженое для нее было мерилom всего прекрасного. Если ей хотелось похвалить меня, то она говорила: “Ты, папа, сливочный”. Один пальчик назывался у нее фисташковым, другой сливочным, третий малиновым и т.д. Обыкновенно, когда по утрам она приходила ко мне здороваться, я сажал ее к себе на колени и, целуя ее пальчики, приговаривал:

– Сливочный... фисташковый... лимонный...

И теперь, по старой памяти, я целую пальцы Лизы и бормочу: “фисташковый... сливочный... лимонный...”, но выходит у меня совсем не то. Я холоден, как мороженое, и мне стыдно. Когда входит ко мне дочь и касается губами моего виска, я вздрагиваю, точно в висок жалит меня пчела, напряженно улыбаюсь и отворачиваю свое лицо».

Героя, возможно, сильнее тяготит не сам факт перемены, но невозможность точно определить – когда она произошла: «На лице у жены торжественность, напускная важность и обычное выражение заботы.<...> Лиза отрывисто хохочет и щурит глаза, Я гляжу на обеих, и только вот теперь за обедом для меня совершенно ясно, что внутренняя жизнь обеих давно уже ускользнула от моего наблюдения. У меня такое чувство, как будто когда-то я жил дома с настоящей семьей, а теперь обедаю в гостях у не настоящей жены и вижу не настоящую Лизу. Произошла в обеих резкая перемена, я прозевал тот долгий процесс, по которому эта перемена совершалась, и не мудрено, что я ничего не понимаю».

По дороге в университет Николай Степанович разглядывает встречные постройки и вспоминает былое – с точки зрения той же оппозиции: «Вот бакалейная лавочка; когда-то хозяйничал в ней жидок, продававший мне в долг папиросы, потом толстая баба, любившая студентов за то, что “у каждого из них мать есть”, теперь сидит рыжий купец, очень равнодушный человек, пьющий чай из медного чайника».

И когда говорит о своей работе: «Никакой спорт, никакие развлечения и игры никогда не доставляли мне такого наслаждения, как чтение лекций. Только на лекции я мог весь отдаваться страсти и понимал, что вдохновение не выдумка поэтов, а существует на самом деле. И я думаю. Геркулес после самого пикантного из своих подвигов не чувствовал такого сладостного изнеможения, какое переживал я всякий раз после лекций.

Это было прежде. Теперь же на лекциях я испытываю одно только мучение».

Как еще выражена скука в жизни героя? Через мотивы монотонности и однообразия: «каждое утро одно и то же», «я слушаю, машинально поддакиваю», «кончается наш разговор всегда одинаково», «иду по дороге, которая знакома мне уже тридцать лет», «сад не стал ни лучше, ни хуже, я его не люблю», «лицо мое все еще продолжает улыбаться, должно быть по инерции», «ложатся на стены и пол знакомые, давно надоевшие тени», «как и прежде, по привычке, ровно в полночь я раздеваюсь и ложусь в постель».

Николай Степанович тяготится тем, что в его окружении преобладает обыденность и мещанство: «Прежде я любил обед или был к нему равнодушен, теперь же он не возбуждает во мне ничего, кроме скуки и раздражения». «Богатые люди имеют всегда около себя приживалов; науки и искусства тоже. Кажется, нет на свете такого искусства или науки, которые были бы свободны от присутствия “инородных тел” вроде этого г. Гнеккера». «За всю свою жизнь он [Петр Игнатьевич] приготовит несколько сотен препаратов необыкновенной чистоты, напишет много сухих, очень приличных рефератов, сделает с десяток добросовестных переводов, но пороха не выдумает<...>. Короче говоря, это не хозяин в науке, а работник». «Будь вы сто раз джентльменом и тайным советником, но если у вас есть дочь, то вы ничем не гарантированы от того мещанства, которое часто вносят в ваш дом и в ваше настроение ухаживания, сватовство и свадьба». «Никогда раньше я не был коротко знаком с сословным антагонизмом, но теперь меня мучает именно что-то вроде этого». Катя напоминает Николаю Степановичу: «Много ли у вас знаменитых ученых? Сочтите-ка! А чтобы размножать этих докторов, которые эксплуатируют невежество и наживают сотни тысяч, для этого не нужно быть талантливым и хорошим человеком. Вы лишний». И чуть позже их общий друг Михаил Федорович подтверждает факт отсутствия талантливых учеников, а Катя ему вторит: «”Скажите, в последние пять-десять лет был ли у вас хоть один выдающийся?” “Не знаю, как у других профессоров, но у себя что-то не помню.” “Я видела на своем веку много студентов и ваших молодых ученых, много актеров... Что ж? Ни разу не

сподобилась встретиться не только с героем или с талантом, но даже просто с интересным человеком. Все серо, бездарно, надуту претензиями...»» Николай Степанович уверяет собеседников и, в первую очередь, себя, что это не так, однако сам же потом и замечает: «У меня есть ученики и слушатели, но нет помощников и наследников, и потому я люблю их и умиляюсь, но не горжусь ими».

Николай Степанович боится мещанства и в конце повести к нему приходит осознание – почему именно: «Сижу я один-одинешенек в чужом городе, на чужой кровати, тру ладонью свою больную щеку... Семейные дрязги, немилосердно кредиторов, грубость железнодорожной прислуги, неудобства паспортной системы, дорогая и нездоровая пища в буфетах, всеобщее невежество и грубость в отношениях – все это – и многое другое, что было бы слишком долго перечислять, касается меня не менее, чем любого мещанина, известного только своему переулку. В чем же выражается исключительность моего положения?» Он понимает, что сам стал таким же, если вообще когда-то был другим.

Внимания заслуживают рассуждения Николая Степановича о природе: «Природа по-прежнему кажется мне прекрасною, хотя бес и шепчет мне, что все эти сосны и ели, птицы и белые облака на небе через три или четыре месяца, когда я умру, не заметят моего отсутствия». Это замечание героя удивительно созвучно тому, как о скуке пишет Бродский: «Скука – <...> это ваше окно на бесконечность времени, то есть на вашу незначительность в нем». Далее Иосиф Александрович замечает, что «ощущение тщетности, ограниченной значимости ваших даже самых высоких, самых пылких действий лучше, чем иллюзия их плодотворности и сопутствующее этому самомнение» – что Николай Степанович, быть может, понимает, но вряд ли способен это понимание выдержать.

Второй ключевой персонаж повести – Катя, опекуном по отношению к которой является Николай Степанович: «18 лет тому назад умер мой товарищ окулист и оставил после себя семилетнюю дочь Катю и тысяч шестьдесят

денег. В своем завещании он назначил опекуном меня. До десяти лет Катя жила в моей семье, потом была отдана в институт и жила у меня только в летние месяцы, во время каникул. Заниматься ее воспитанием было мне некогда, наблюдал я ее только урывками, и потому о детстве ее могу сказать очень немного <...>.

Первое, что я помню и люблю по воспоминаниям, это – необыкновенную доверчивость, с какою она вошла в мой дом, лечилась у докторов и которая всегда светилась на ее личике<...>.

Помню также, она любила хорошо одеваться и прыскаться духами. В этом отношении она походила на меня. Я тоже люблю красивую одежду и хорошие духи. Жалею, что у меня не было времени и охоты проследить начало и развитие страсти, которая вполне уже владела Катей, когда ей было 14-15 лет. Я говорю об ее страстной любви к театру <...>.

И в один прекрасный день Катя поступила в труппу и уехала, кажется, в Уфу, увезя с собою много денег, тьму радужных надежд и аристократические взгляды на дело».

В годы путешествия Катя столкнулась с реальным положением вещей – ее романтизм развеялся, она разочаровалась в людях, причастных к театру (но не в театре), в итоге – совершила попытку самоубийства, потеряла ребенка и вернулась домой. «Теперь Катя живет в полуверсте от меня. Она наняла квартиру в пять комнат и обставилась довольно комфортабельно и с присущим ей вкусом. Если бы кто взялся нарисовать ее обстановку, то преобладающим настроением в картине получилась бы лень. Для ленивого тела – мягкие кушетки, мягкие табуретки, для ленивых ног – ковры, для ленивого зрения – линючие, тусклые или матовые цвета; для ленивой души – изобилие на стенах дешевых вееров и мелких картин, в которых оригинальность исполнения преобладает над содержанием, избыток столиков и полочек, уставленных совершенно ненужными и не имеющими цены вещами, бесформенные лоскутья вместо занавесей... <...> По целым дням Катя лежит на кушетке и читает книги, преимущественно романы и повести.

Из дому она выходит только раз в день, после полудня, чтобы повидаться со мной». Однако на наш взгляд – атмосфера обусловлена не столько ленью, но разочарованием и последующим равнодушием – тем самым «параличом души», «преждевременную смертью» (ср. Пушкин о своем Пленнике: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» [Пушкин, 2015]), что эту лень сформировали.

Судьба Кати, в особенности – утрата ею былых черт, таких как доверчивость и детская нравственная чистота только углубляет для Николая Степановича пропасть между «тогда» и «теперь». «И в это время я замечаю, что на лице ее уже нет прежнего выражения доверчивости. Выражение теперь холодное, безразличное, рассеянное, как у пассажиров, которым приходится долго ждать поезда<...>. И уж она не любопытна, как была прежде. Вопросов она уж мне не задает, как будто все уж испытала в жизни и не ждет услышать ничего нового». Последнее утверждение типологически для нас крайне важно: вспомним, что пишет А.С. Пушкин об Онегине: «Но был ли счастлив мой Евгений, / Свободный, в цвете лучших лет, / Среди блистательных побед, / Среди вседневных наслаждений?» [Пушкин, 2015]. Далее следует перечисление того, что уже претит герою: «Ему наскучил света шум», «Друзья и дружба надоели», «Но разлюбил он наконец / И брань, и саблю, и свинец», «Он застрелиться, слава богу, / Попробовать не захотел, / Но к жизни вовсе охладел», «Причудницы большого света! / Всех прежде вас оставил он», «Хотел писать – но труд упорный / Ему был тошен», «И снова, преданный безделью, / Томясь душевной пустотой, / Уселся он – с похвальной целью / Себе присвоить ум чужой; / Отрядом книг уставил полку, / Читал, читал, а всё без толку», «Томила жизнь обоих нас; / В обоих сердца жар угас. / Обоих ожидала злоба / Слепой Фортуны и людей / На самом утре наших дней»; одна из итоговых (несущих разгадку героя) характеристик Онегина – «демон» [Там же]. Пушкинскому Онегину опротивела жизнь «на самом утре дней» – как и Кате, и с теми же чертами.

У М.Ю. Лермонтова Печорин говорит: «”У меня несчастный характер; воспитание ли меня сделало таким, бог ли так меня создал, не знаю; <...> В первой моей молодости, <...> я стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги, и разумеется, удовольствия эти мне опротивели. <...> Тогда мне стало скучно... <...> Во мне душа испорчена светом, воображение беспокойное, сердце ненасытное; мне все мало: к печали я так же легко привыкаю, как к наслаждению, и жизнь моя становится пустее день ото дня; мне осталось одно средство: путешествовать. Как только будет можно, отправлюсь – только не в Европу, избави боже! – поеду в Америку, в Аравию, в Индию, – авось где-нибудь умру на дороге!”» [Лермонтов, 2001].

Таким образом, Катя встает в один ряд с таким типом героев, как Онегин и Печорин: она из обеспеченной среды, ей скучно, она пресыщена жизнью, молода, ей не чужда лень, апатия, она предрасположена к скитальчеству, к самоубийству (и предпринимала попытку!); она не способна к семейной жизни, к материнству (потеря ею ребенка) – она не обладает жизнестроительными интенциями.

Катя и Николай Степанович являются едва ли не героями-двойниками, вот почему их так тянет друг к другу. Скука, овладевающая ученым, выражается, например, в том числе и с помощью цвета и света: «серый дом с аптекой», «мрачные, давно не отремонтированные университетские ворота», «копоть стен», «недостаток света», «серые стены», «серая шляпа», «серое одеяло», «серый город». В образе Кати преобладает все тот же мотив серости: «линючие, тусклые или матовые цвета», «боязнь ярких цветов», «все серо, бездарно, надуты претензиями...»; в последней сцене на ней надето черное платье.

Николай Степанович говорит о своей семье: «Таить в себе злое чувство против обыкновенных людей за то, что они не герои». Катя говорит то же самое, но только в более жесткой форме: «”И разве это семья? Ничтожества! Умри они сегодня, и завтра же никто не заметит их отсутствия”».

Для Николая Степановича дело всей жизни – наука: «Как 20-30 лет назад, так и теперь, перед смертью, меня интересует одна только наука. Испуская последний вздох, я все-таки буду верить, что наука – самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека, что она всегда была и будет высшим проявлением любви и что только ею одною человек победит природу и себя». Для Николая Степановича наука – движимая сила прогресса, – основное средство для преодоления скуки (ср.: «Чтобы возместить вам душу, которую вы утратили безвозвратно, дарю вам залог <...>: пожизненную способность утолять и преодолевать Скуку, причудливую хворь, в которой берут начало все ваши недуги и весь ваш жалкий прогресс» [Бодлер, 2014: 87]).

Для Кати – театр: «Она уверяла меня, что театр, даже в настоящем его виде, выше аудиторий, выше книг, выше всего на свете. Театр – это сила, соединяющая в себе одной все искусства, а актеры – миссионеры. Никакое искусство и никакая наука в отдельности не в состоянии действовать так сильно и так верно на человеческую душу, как сцена, недаром поэтому актер средней величины пользуется и государстве гораздо большею популярностью, чем самый лучший ученый или художник. И никакая публичная деятельность не может доставить такого наслаждения и удовлетворения, как сценическая». В ту пору, когда Катя только начала всерьез увлекаться театром и о нем только и говорила, жена и дети Николая Степановича не слушали ее, потому как не могли понять ее всепоглощающей страсти, возможно, поскольку сами таковой не имели. А Николай Степанович – мог, и поэтому Катя всегда шла за разговорами к нему. И самого ученого в Кате прельщало больше всего как раз то же самое – возможность поговорить с человеком в такой же степени во что-то верящим.

О своем прозекторе Николай Степанович говорит так: «Петр Игнатьевич, трудолюбивый, скромный, но бесталанный человек, лет 35, уже плешивый и с большим животом. Работает он от утра до ночи, читает массу, отлично помнит все прочитанное – и в этом отношении он не человек, а

золото, в остальном же прочем – это ломовой конь, или, как иначе говорят, ученый тупица. Характерные черты ломового коня, отличающие его от таланта, таковы: кругозор его тесен и резко ограничен специальностью; вне своей специальности он наивен, как ребенок. <...> Другая черта: фанатическая вера в непогрешимость науки. <...> Он уверен в самом себе, в своих препаратах, знает цель жизни и совершенно незнаком с сомнениями и разочарованиями, от которых седеют таланты». Однако сам Николай Степанович – такой же, его кругозор ограничен непогрешимой наукой, которой он всю жизнь и занимался, а под конец, как мы знаем, остался разочарованным, учителем, который неспособен учить («”Вы были учителем! Говорите же: что мне делать?” “По совести, Катя: не знаю...”»), хотя и говорил, например студенту о том, как плохо было бы потратить свою жизнь на дело, которое не любишь – то есть прожить жизнь впустую. В конце концов, его же «как наивного ребенка», «возят проветрить» и «ведут на улицу, сажают на извозчика и везут», он едет «и от нечего делать читает вывески справа налево. Из слова “трактир” выходит “риткарт”». В конце своего жизненного пути, он сам приходит к выводу о том, что в нем нет «бога живого человека» и что «он побежден».

И «болезнь» Николая Степановича, от которой он должен скоро умереть, заключается как раз в этом поражении. Сравните описание болезни и формулировку героя этой самой «общей идеи»: «У кого нет надежд? Теперь, когда я сам ставлю себе диагноз и сам лечу себя, временами я надеюсь, что меня обманывает мое невежество, <...> когда я с усердием ипохондрика перечитываю учебники терапии и ежедневно меняю лекарства, мне все кажется, что я набреду на что-нибудь утешительное. Мелко все это» – нет главенствующего метода «лечения»; и «сколько бы я ни думал и куда бы ни разбрасывались мои мысли, для меня ясно, что в моих желаниях нет чего-то главного, чего-то очень важного. <...> нет чего-то общего, что связывало бы все это в одно целое. Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях <...> даже самый искусный

аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего».

Герой задает себе вопросы вполне в печоринском стиле («...пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?...») [Лермонтов, 2001].

«Ни у кого из этих людей нет «общей идеи», никто никому не может указать правильного пути, у всех одно и то же, говорит Чехов. Потому-то и “история” названа им “скучной”» [Катаев, 1979: 110].

Поиск «правильного» пути занимает крайне важное место в творчестве автора. Преобладающей чертой произведений, относящихся к предшествующей Чехову литературной традиции, является законченности догматичность представленной в них идеи, показанной в развитии вплоть до завершенности; идея в большей части случаев, непреклонно насаждается автором. Однако для Чехова характерен совершенно иной подход: его идеи не безусловны, они не доследуются до конца. Для Чехова важнее именно поставить идею, а не разрешить, в этом он видит долг писателя (См.: [Чудаков, 1971: 246 – 250]). «В духовных поисках героев важен не этот итог (его часто не оказывается), а сам мучительный путь идеи» [Там же: 247].

Катя же на вопрос Николая Степановича о том, почему бы ей снова не пойти в артистки, т.е. почему она перестала служить своей любви, отвечает проще: «Таланта у меня нет! Таланта нет и... и много самолюбия!»

Столкнувшись с правдой своего существования, с тем что есть и чем представляются ее страсть и таланты, Катя, претерпев поражение, нашла спасение от реальности, например, в книгах: «По обыкновению, она лежит на турецком диване или на кушетке и читает что-нибудь»; «По целым дням Катя лежит на кушетке и читает книги, преимущественно романы и повести. Из дому она выходит только раз в день, после полудня, чтобы повидаться со мной». А когда приходит к Николаю Степановичу, то «сидит недалеко от меня на диване, молчит и кутается в шаль, точно ей холодно». Кутается в

шаль – будто пытается отгородиться от мира, спрятаться от него, от холодного веяния пустоты.

Николай Степанович, в те минуты, когда ему не удаются попытки все еще поверить в свой смысл жизни, в науку, тоже пытается найти спасение и находит его, например, во сне – в те минуты, когда ему все же удается уснуть. «Что касается моего теперешнего образа жизни, то прежде всего я должен отметить бессонницу, которою страдаю в последнее время». Герой лишился иллюзий, перед ним открылась реальная жизнь, он «проснулся» и осознав все это, теперь больше не может «уснуть», вновь стать частью того, чем мир представляется, стать «своим именем».

Здесь будет уместным сослаться на другой рассказ Чехова, в которых он описывает подобное стремление подчиниться «иллюзии». Это рассказ «Скука жизни» (Впервые – «Новое время», 1886, № 3682, 31 мая, стр. 2, отдел «Субботники». Подпись: Ан. Чехов.) [Чехов, 1985: 634].

У героини рассказа Анны Михайловны Лебедевой умирает дочь: «Эта смерть повлекла за собою другую смерть: старуха, ошеломленная посещением бога, почувствовала, что всё ее прошлое безвозвратно умерло и что теперь начинается для нее другая жизнь, имеющая очень мало общего с первою...». В попытках вернуть утраченный смысл жизни, она жертвует деньги церкви и Афонскому монастырю, дает обет не курить и не есть мяса, однако «от всего этого ей нисколько не полегчало, а напротив, чувство старости и близости смерти становилось всё острее и выразительней».

Она уезжает к себе в усадьбу, где волей обстоятельств смысл жизни вновь возвращается к ней (по крайней мере – ей так кажется): она начинает лечить местных жителей. «Ей вдруг показалось, что перед нею, как на ладони, открылась цель ее жизни... <...> Сначала у нее лечились обитатели одного только Женино, потом же к ней стала стекаться публика из всех окрестных деревень. <...> Зажив новой жизнью, Анна Михайловна почувствовала себя свежей, довольной и почти счастливой. Большой полноты жизни она и не хотела».

Вскоре, после долгой переписки, она воссоединяется со своим мужем Аркадием Петровичем, с которым разошлась еще в молодости и с тех пор отношений не поддерживала. «Старческим, расслабленным почерком писал он ей, что со смертью единственной дочери он потерял последнее, что привязывало его к жизни, что он стар, болен и жаждет смерти, которой в то же время боится. Он жаловался, что всё ему надоело и опротивело».

Аркадий Петрович оказался сильно постаревшим и больным ревматизмом брюзгой. Чтобы «привязать его к жизни» Анна Михайловна пробует разные способы, но ни один не подходит – иллюзия не срабатывает: «Дела у него не было никакого. Анна Михайловна хотела было втянуть его в свою медицину, но на первой же приемке он зевал и хандрил. Привязать его к чтению тоже не удалось. Читать долго, часами, он, привыкший на службе к чтению урывками, не умел. Достаточно ему было прочесть 5-6 страничек, чтобы он утомлялся и снимал очки».

Однако Аркадий Петрович, казалось бы, сам нашел выход: «Но наступила весна, и генерал резко изменил свой образ жизни. <...> Он неожиданно для Анны Михайловны стал ходить в церковь. <...> Такое религиозное усердие началось с панихиды, которую старик тайком от жены отслужил по дочери. Во время панихиды он стоял на коленях, клал земные поклоны, плакал, и ему казалось, что он горячо молился. Но то была не молитва. <...> Это был припадок старческой грусти, но старик вообразил, что в нем происходит реакция, переворот. <...> Но, к сожалению, это религиозное увлечение продолжалось недолго. После одного особенно сильного припадка ревматизма, который продолжался целую неделю, он уже не пошел в церковь: как-то не вспомнил, что ему нужно идти к обедне...»

Однако одна рухнувшая иллюзия сменилась другой: «Он сделал соседям визиты, но уж во второй раз к ним не поехал. Потребность быть в обществе людей удовлетворялась тем, что он семенял по деревне и придирался к мужикам». К жизни его стали «привязывать» бесконечные придирки и брюзжание на мужиков, ходивших к жене лечиться. И это его

«спасение» от тщеты жизни в итоге привело к тому, что он разрушил столь необходимую для Анны Михайловны иллюзию: «А это, Анюта, хорошо, что они перестали ходить. Я очень рад... Ведь твое лечение не приносит ничего, кроме вреда! Вместо того чтоб лечиться в земской больнице у врача, по правилам науки, они ходят к тебе от всех болезней содой да касторкой лечиться. Большой вред!» И сам же потом сокрушался о своем жестоком поступке: «Ну, к чему я говорил тебе всё это? Ведь то были иллюзии, а человеку, особенно в старости, естественно жить иллюзиями. Своей болтовней я отнял у тебя последнее утешение».

Но у стариков все еще была хоть какая-то воля к жизни, поэтому они выдумали себе новую иллюзию – «старики отдались вкусовым ощущениям. Оба сидели безвыходно в кухне и взапуски изобретали кушанья».

И «пикантным блюдом закончилась последняя «иллюзия». Ему суждено было быть последнею прелестью обеих жизней». Аркадий Петрович начал было перечислять иные способы побега от ужасов жизни, но поняв, что «до весны еще шесть месяцев, <...> и эти шесть месяцев показались ему почему-то бесконечно длинными, длинными, как его старость», он выбрал для себя другой «побег»: «утром он не проснулся. Просто ли он умер, или же оттого, что ходил в аптеку, Анна Михайловна не знала».

Однако Лебедева снова находит путь спасения – решает уйти в монастырь.

Но в отличие от нее, Николай Степанович и Катя в «Скучной истории», как было неоднократно нами отмечено, не могут удовлетвориться ни одной из иллюзий. Их обоих это приводит в Харьков.

«Я в Харькове» –говорит Николай Степанович. В этот «серый город» герой отправляется по навязчивой просьбе своей жены разузнать, что за человек господин Гнеккер. Разумеется, никто там не знает такой фамилии, а известие о тайной помолвке Гнеккера с Лизой Николай Степанович встречает с равнодушием, чего сам пугается, хоть и ненадолго.

Герой оказывается буквально загнан «в маленький номер, на кровати с чужим, серым одеялом». Харьков – это конец пути, место, пребывание в котором бессмысленно, где герой чувствует себя побежденным, где он окончательно сдается. Это порог смерти, граница антимира.

Вокруг Николая Степановича окончательно формируется образ «неприкаянного» (См.: [Даниленко, 2013: 226–238]) – человека, внешне вполне благополучного, однако внутри – опустошенного, не видящего смысла в жизни, тянущегося к смерти как к спасению.

Катя оказывается там же не случайно. Для нее это последний шанс спросить: «что же ей делать?» и не получить ответа от человека, всю жизнь привыкшего учить. Они – Катя и Николай Степанович – друг для друга последнее, что осталось в мире, потому что никто более не способен разделить их боль, их «скуку жизни».

Последние минуты их последней встречи особо тяжелы для обоих: «Я гляжу на нее, и мне стыдно, что я счастливее ее. Отсутствие того, что товарищи-философы называют общей идеей, я заметил в себе только незадолго перед смертью, на закате своих дней, а ведь душа этой бедняжки не знала и не будет знать приюта всю жизнь, всю жизнь!»

Но ей – катиной жизни, осталось недолго: Катя собирается уехать, подобно Печорину «в Крым... то есть на Кавказ» (или, говоря словами Свидригайлова, считавшего, что «порядочный человек обязан скучать» [Достоевский, 2014]: «может, в Америку уеду» [Там же]) – Катя решает умереть, не в силах бороться с пустотой, которой оказалась ее жизнь. Николай Степанович провожает ее до дверей и смотрит ей вслед – последнему, что могло его удержать, «сокровищу».

Героев, побежденных скукой, безнадежностью, не сумевших найти компромисс между «своим именем» и «собой» – ждет смерть. Черное платье Кати – будто траур по жизни, мечтам, самой себе и себе подобным.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Концепт «тоска» является одним из ряда орудий, к которым прибегает А.П. Чехов, реализуя одну из главных тем своего творчества – о проблемах коммуникации между людьми. Тоска в произведениях писателя является в первую очередь следствием безразличия и отсутствия сострадания. Герои изолируют сами себя от окружающего мира в стремлении отстраниться от окружающих ужасов и потрясений, однако это не приводит ни к чему другому, кроме как к обоюдной трагедии, выраженной в глобальном одиночестве и невыносимых страданиях. «Потому что все, кто возьмут меч, от меча и погибнут».

А.П. Чехов предельно ясно демонстрирует результаты, к которым приводит душевная черствость, произрастающая из утраты истинных моральных ориентиров виной которой – кризис культуры. Тоска героев направлена к высшему миру, потому как ничто и никто не может им помочь здесь, на земле; осознав уничтожающее их чувство, они тянутся за спасением – Чехов не лишает их надежды – а если не в силах этого сделать, то хотя бы мужественно его принимают.

Концепт «тоска» в прозе Чехова работает в соответствии с этимологией слова, с его культурным кодом, в частности стоит упомянуть метафору «человек – эмоциональный сосуд». Попадая в сознание читателя – вызывает широкий спектр ассоциаций, глубоко укорененных в русскую ментальность и открывающих множество путей и дорог к пониманию не только текста, но и души.

Скука в творчестве А.П. Чехова изображена как огромная inferнальная сила, выраженная в мотивах «горя», «непутевости», «неприкаянности», «пустоты», «скитальчества», «смерти», «однообразия», «монотонности», «жизни» и «смерти»; подверженные ей герои – нежизнеспособны, непутевы, неприкаянны, терзаемы внутренней пустотой, потому как их жизнь так же лишена нравственных ориентиров, не имеет под

собой твердой духовной почвы. Персонажи Николай Степанович и Катя относятся к героям Онегинского и Печоринского типов – это «новые люди» – вынужденные изгои, маргиналы, которые, даже боясь смерти – видят в ней единственный выход, не в силах противостоять тяготению низшего мира. Подверженные скуке герои – безнадежны.

А.П. Чехов, реализуя в своих рассказах концепт «скука», показывает невероятное культурологическое чутье, тем самым его произведения обрастают множеством интертекстуальных связей, обогащающим понимание текста и повышающим его культурную значимость.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследователей все чаще волнует вопрос об особенностях взаимосвязи языка и культуры. В связи с этим изучение языковых концептов представляется особенно перспективным, поскольку концепт есть вместилище знания индивидуума о бытии и ячейка, обобщающая эти знания для успешного функционирования, в том числе, идеосферы субъекта; особенно важно то, что концепт, это категория реконструируемая, а не создаваемая человеком; концепт содержит виденье конкретной национальной культуры феномена, стоящего не только за определенным словом, но во множестве переплетений его ассоциативных связей.

Близким по значению термину «концепт» является понятие «мотив» – психологически мотивированный компонент концепта, простейшая единица сюжета и темы, позволяющая составить более объемное представление о конкретном концепте; мотив, по мнению А.Н. Веселовского, это формула «образно отвечавшая на первых порах общественности на вопросы, которая природа всюду ставила человеку, либо закреплявшая особенно яркие, казавшиеся важными или повторившиеся впечатления действительности» [Веселовский, 1940: 500]. Справедливо будет заметить, что эта особенность мотива содержательно близка к роли, выполняемой концептом; мотив – выражение в тексте семиотических особенностей концепта.

Целью данной работы являлось выявление особенностей выражения таких доминантных концептов, как «тоска» и «скука» в прозе А.П. Чехова.

Осуществив настоящее исследование, мы убедились на примере рассказов «Тоска», «Скрипка Ротшильда», «Горе», «Скучная история» и «Скука жизни», что общей составляющей (не просто синонимическим пространством, но и семантическим содержанием) концептов «тоска» и «скука» в творчестве А.П. Чехова являются мотивы «горя», «непутевости», «неприкаянности», «пустоты», «скитальчества», «смерти», «однообразия», «монотонности», «жизни» и «смерти».

Концепт «тоска» выражен преимущественно мотивами «вода» и «жажда»: тоска показана Чеховым как реалья физически воплощаемая – она теснит грудь, ей необходимо «вылиться»; тоска мучает персонажей подобно жажде, героям необходимо «испить» людской заботы; она выражена метафорой «люди-сосуды», имплицитно выражена настроенчески. Тоска – следствие безразличия, как со стороны тоскующего, так и со стороны тех, кто его окружает. Тем самым работа концепта «тоска» в прозе Чехова построена в полном соответствии с этимологией слова, с его культурным кодом, что в свою очередь позволяет читателю беспрепятственно апеллировать к своему личному культурному опыту, к национальной культурной памяти, усиливая тем самым художественную силу данного концепта.

Говоря о тоске, Чехов не лишает читателя надежды, он показывает, что в части случаев трудность, вызвавшая это чувство, преодолима. Писатель не дает приговор, но намечает проблему. Однако скука в произведениях Чехова является куда более страшным недугом, противостоять которому невозможно.

Скуку автор видит как следствие душевной пустоты героев, возникшей по причине утраты нравственных ориентиров, это, соответственно, уменьшает количество путей борьбы с ней и те, кто подвержен этому чувству, стремительно утрачивают жизнеспособность. Скука ведет персонажей к смерти. Скука представляется как болезнь; скука выражена такими антитезами как: «тогда / теперь», «что есть индивид / чем индивид представляется», «обыкновенный / необыкновенный», «герой / не герой»; выражена с помощью цвета и света; скука тесно связана с мотивом «сна»: герои, «пробудившись» – увидев жизнь в истинном свете, – страдают бессонницей.

Персонажи Николай Степанович и Катя относятся к героям онегинского и печоринского типов – к «новым людям», внешне вполне благополучным, однако внутри – опустошенным, не видящим смысла в жизни, тянущимся к смерти как к спасению.

А.П. Чехов, реализуя в своих рассказах концепт «скука», показывает себя как тонкого знатока человеческой души, обладающим невероятным культурологическим чутьем, его произведения обрастают множеством интертекстуальных связей, обогащающим семантику текста и повышающим его культурную значимость.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абрамова В.С. Опыт экзистенциально-феноменологического анализа // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2009. № 6. С. 11–17.
2. Антология концептов. Под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. Том 1. Волгоград: Парадигма, 2005. 352 с.
3. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. 2-е изд., испр. М.: Языки русской культуры, 1999. 896 с.
4. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология / Под общ. ред. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 267–279.
5. Афинская З.Н. Концепт в ракурсе мотива и темы: опыт дискурсивного исследования [Электронный ресурс]. 2014. URL: <http://goo.gl/hKPrOR> (дата обращения: 18.02.16).
6. Бердников Г.П. Чехов. М.: Молодая гвардия, 1974. 512 с
7. Бердяев Н.А. Самопознание / Н.А. Бердяев; Ред. Т.Н.Зенюк, Г.И. Кряжевских; Сост. А.А. Ермичев; А.А. Ермичев. Л.: Лениздат, 1991. 397 с.
8. Бодлер Ш. Парижский сплин / Шарль Бодлер; пер. с фр. Е. Баевской. СПб.: Азбука, Азбука Аттикус, 2014. 320 с.
9. Бродский И. О скорби и разуме: Эссе / Иосиф Бродский; пер. с англ. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2015. 576 с.
10. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: Государственное издательство «Художественная литература», 1940. 649 с.
11. Ветловская В. Е. Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики. СПб.: Наука, 2002. 214 с.

12. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. 304 с.
13. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования [Электронный ресурс]. 1996. URL: <http://goo.gl/mZLpu0> (дата обращения: 02. 01. 2016).
14. Гаспаров М.Л. «Снова тучи надо мною...» Методика анализа / Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. М., 1997. 504 с.
15. Даниленко В.П. Неприкаянный человек в русской классической литературе // Magister Dixit. 2013. №2 С.226–238.
16. Демьянков В.З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры [Электронный ресурс]. 2007. URL: <http://goo.gl/Nlarp3> (дата обращения: 17.02.16).
17. Демьянков В.З. Цивилизационные параметры когниции: лингвистика – эстетика – этика – психология – логика // Вопросы когнитивной лингвистики. М.: Институт языкознания; Тамбов: Тамбовский гос. университет им. Г. Р. Державина, 2013. № 1. С. 32–47.
18. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание [Электронный ресурс]. 2014. URL: <http://goo.gl/9D3hrw> (дата обращения: 13.06.16).
19. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
20. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во МГУ, 1979. 326 с.
21. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. 261 с.
22. Красавский Н.А. Концепт «тоска» в русской лингвокультуре // Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 2009. № 7. С. 20–23.

23. Крылова Е.О. Метафора в прозе А.П. Чехова как смыслопорождающий механизм // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого, 2008. № 47. С. 78–80.

24. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени [Электронный ресурс]. 2001. URL: <http://goo.gl/Ud1UZT> (дата обращения: 08.06.16).

25. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. – М.: Росмэн. Под редакцией проф. Горкина А.П. 2006. 584 с.

26. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // 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.

27. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. Второе издание, исправленное и дополненное / Авторы словарных статей: В.Ю. Апресян, Ю.Д. Апресян, Е.Э. Бабаева, О.Ю. Богуславская, И.В. Галактионова, М.Я. Гловинская, С.А. Григорьева, Б.Л. Иомдин, Т.В. Крылова, И.Б. Левонтина, А.В. Птенцова, А.В. Санников, Е. В. Урысон. Под общим руководством акад. Ю.Д. Апресяна. Москва; Вена: Языки славянской культуры: Венский славистический альманах, 2004. 1488 с.

28. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова: 4-е изд., дополненное. М.: ООО «А ТЕМП», 2006. 944 с.

29. Павлова А.В. Язык как источник сведений о национальной картине мира [Электронный ресурс]. 2009. URL: <http://goo.gl/yj1CSu> (дата обращения: 10.06.16).

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

31. Пропп. В. Я. Морфология волшебной сказки. / Составление, научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2011. 128 с.

32. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. М.: Наука, 1975. 319 с.
33. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994. 239 с.
34. Пушкин А.С. Собрание сочинений в десяти томах [Электронный ресурс]. 2015. URL: <http://goo.gl/tpvD8c> (дата обращения: 07.06.16).
35. Разумова Н.Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. 512 с.
36. Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова / Дональд Рейфилд; пер. с англ. О. Макаровой. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. 896 с.
37. Руднев В. Словарь культуры XX века [Электронный ресурс]. 1997 URL: <http://goo.gl/9H8Lu9> (дата обращения: 02.01.2016).
38. Сарычев О.В. Опыт эвдемонизма: А. Шопенгауэр и А. П. Чехов о поисках счастья // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки, 2013. №2. С. 118–128.
39. Силантьев И.В. Поэтика мотива / отв. ред. Е. К. Ромодановская. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
40. Словарь современного русского литературного языка. М.; С.; АН СССР, 1963. Т 13. С. 1088.
41. Словарь современного русского литературного языка. М.; С.; АН СССР, 1963. Т 16. С. 707.
42. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
43. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: 3-е изд., испр. и доп. М.: Академический Проект, 2004. 992 с.
44. Термины и понятия: Методы исследования и анализа текста: Словарь-справочник. Назрань: ООО «Пилигрим». Т.В. Жеребило, 2011. 108 с.
45. Толковый словарь живаго великорускаго языка Владимира Даля. Второе издание, исправленное и значительно умноженное по рукописи автора

/ Къ 25-лѣтію издательской дѣятельности Маврикія Осиповича Волфа. С.-Петербургъ-Москва: Изданіе книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1880-1882. Томъ четвертый. Р-V. 704 с.

46. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. Пособие / Вступ. статья Н.Д. Тмарченко; комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тмарченко. М.: Аспект Пресс, 1999. 334 с.

47. Хализев В.Е. Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев: 3-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2002. 437 с.

48. Хамитов Н.В. Метаантропология как ответ эпохе постмодерна: экзистенциалы предельного бытия [Электронный ресурс]. 2008. URL: <http://goo.gl/fHG4qw> (дата обращения: 11.05.16).

49. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. 368 с.

50. Частотный грамматико-семантический словарь языка художественных произведений. А.П. Чехова с электронным приложением / Кукушкина О.В., Суровцева Е.В., Лапоница Л.В., Рюдигер Д.Ю. под общ. ред. Поликарпова А.А. М.: МАКС Пресс, 2012. 571 с.

51. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2-х т. М.: Рус. яз., 1999. Т. 2. 560 с.

52. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 4. М.: Наука, 1976. 654 с.

53. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 4. М.: Наука, 1987. 540 с.

54. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 5. М.: Наука, 1985. 703 с.

55. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 7. М.: Наука, 1987. 730 с.

56. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 8. М.: Наука, 1987. 525 с.

57. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971. 291 с.

58. Шестов Л. Творчество из ничего (А.П. Чехов) [Электронный ресурс].2003.URL: <http://goo.gl/iFmiYb> (дата обращения: 10.06.16).
59. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости / Артур Шопенгауэр; пер. с нем. Ю.И. Айхенвальда. М.: Эксмо, 2013. 288 с.
60. Юрков С.Е. Антиповедение – гротеск – антимир [Электронный ресурс]. 2003 URL: <http://goo.gl/cwLpkf> (дата обращения: 13.06.16).
61. Якимова Л.П. Мотивная динамика в произведениях А.П. Чехова 1890-1900 годов: от скуки к терпению. Критика и семиотика. Вып. 14, 2010. С. 143–168.
62. Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы, Издание подготовили М.В. Акимова, И.А. Пильщиков и М.И. Шапир, Под общей редакцией М.И. Шапира, Москва: Языки славянских культур, 2006, XXXII, 927 с. (Philologica russica et speculativa; T. V)