

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «ИОНЫЧ» В АСПЕКТЕ СОВРЕМЕННЫХ ЧИТАТЕЛЬСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ¹

Д.А. Романов

*Доктор филологических наук, профессор,
руководитель Центра русского языка и региональных лингвистических исследований
e-mail: kafrus@rambler.ru*

Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого

Исследование посвящено рассмотрению художественного текста в ракурсе его эмоциональной композиции. Последняя трактуется как специфическая точка зрения автора, героев и воплощения объективной действительности, ориентированная на сферу человеческих переживаний. Композиция, в традиции Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского, считается важнейшей составляющей лингвистической поэтики литературного произведения.

Выявляются основные эмоциональные фокусы композиции рассказа «Ионыч», типы их взаимодействия и способы языковой репрезентации. Намечаются линии эмоционального композиционного движения рассказа, изучается их динамика в ходе развития сюжета. В качестве эмоциональных композиционных элементов исследуются эвристиемы и другие характерные составляющие идиостиля Чехова, представленные на лексико-семантическом уровне.

Композиционный эмоциональный репертуар рассказа трактуется с учетом особенностей воспринимающего сознания читателей XXI века. Даются рекомендации дидактического и общепознавательного характера по оптимизации выявления скрытых смыслов чеховского текста.

Ключевые слова: *художественный текст, эмоции, лингвистическая поэтика, композиция, точка зрения, композиционный фокус, композиционная линия, нарратив, читательские компетенции.*

Произведения русской классической литературы, как правило, обладают разветвленным эмоциональным сюжетом. Это обусловлено художественным направлением, в рамках которого они создавались. То, что традиционно называют критическим реализмом, предполагало рассмотрение существования человека (героя произведения) во всей полноте личностных проявлений и особенностей окружения. «Тонкие наблюдения авторов, проникновенное видение глубин человеческой души, богатый и вместе с тем точный язык описаний обеспечили таким произведениям место в «золотом фонде»

¹ Исследование выполнено в рамках государственного задания Министерства просвещения Российской Федерации по теме: «Формирование читательских компетенций в условиях цифровой информационной избыточности и дефицита эмоционального репертуара обучающихся».

не только мировой литературы, но и научной психологии» [Гиппенрейтер, Фаликман 2009: 10]. Феноменологический подход к эмоциям словно бы определял задачи писателей: в соответствии с ним отбирались сюжеты, а для лингвистики наиболее важным является то, в соответствии с ним разрабатывалась композиция произведения.

Ю.М. Лотман [Лотман 2015] и Б.А. Успенский [Успенский 2000], создавшие наиболее современную и оптимальную теорию художественной композиции, справедливо вписывали ее в число важнейших лингвопоэтических характеристик произведения. Действительно, вне «расположения деталей», вне повествовательных и психологических фокусов концентрации внимания читателей, вне оригинальных систем точек зрения (автора, героев, объективной действительности и т.д.) литературное произведение просто не может существовать как творческое явление. В подобной системе координат, т.е. при подобной трактовке композиции, ее возможные эмоциональные векторы чрезвычайно интересны.

Дело не только в том, что эмоциональный мир человека чрезвычайно разнообразен, но и в том, что выстраивание, моделирование этого мира в пространстве художественного текста осуществляется автором, если так можно выразиться, «идеологически». В этом моделировании отражается авторская идея, проявляются явные и неявные намерения, прочитываются отчетливые и только намеченные оценки. Наконец, именно в эмоциональных композиционных построениях может проявляться отход автора от первоначального замысла, а также те мысли, которые идут вразрез с изначально задуманной автором «тенденцией» произведения.

Для чеховского текста сказанное особенно важно, потому что открытые известными чеховедами «подводные течения» в его текстах (см., например: [Скафтымов 1972]) зачастую проявляются именно посредством эмоциональных композиционных ходов, эмоциональных композиционных элементов, сопряженности эмоциональных миров героев и автора, эмоционального подтекста и «затекста» и т.п. Многие произведения А.П. Чехова, ставшие хрестоматийными и имеющие авторитетные опыты весомых и разветвленных филологических разборов, в эмоциональном плане практически не исследованы. Точнее сказать, очерчены лишь основные схемы эмоциональных оценок автора, которые проявляются в открытом или скрытом (подтекстовом) виде. Именно поэтому имеет смысл обратиться к более детальному и системному рассмотрению эмоциональных композиций в чеховских произведениях.

В качестве предварительного замечания следует отметить еще и то, что в современных условиях эмоциональные композиции могут интерпретироваться несколько иначе, чем это было раньше – во времена Чехова, в первой половине или во второй половине XX века. Это обусловлено тем, что эмоциональный репертуар произведения

соотносится с читательскими компетенциями представителей того или иного поколения, а подобные компетенции весьма существенно меняются с течением времени. Разумеется, эмоциональное восприятие классики едва ли может быть искаженным у представителей той нации, к которой принадлежит автор произведения, поскольку даже с течением времени происходит лишь корректировка и количественное изменение (определенное обогащение или обеднение) национального эмоционального репертуара, но не его коренная перестройка или ломка. Чего, заметим, нельзя сказать о восприятии художественного произведения представителями других наций.

И тем не менее, даже в рамках одной лингвокультуры эмоциональный репертуар претерпевает эволюционные сдвиги. Следовательно, мы будем рассматривать эмоциональный репертуар рассказа Чехова «Ионыч» с учетом читательских компетенций в этой сфере россиян XXI века и в плане отдельных рекомендаций для них.

Одной из важных характеристик чеховских эмоциональных композиций в целом и рассказа «Ионыч» в частности является эмоциональная недосказанность. Этот композиционный прием служит классическим «отводом» читательского восприятия в сферу чеховского «подводного течения», т.е. в подтекст. Так, при первом визите Старцева к Туркиным он слушает чтение Верой Иосифовной ее очередного романа. Чехов по-разному воплощает эмоциональные оценки этого романа, и они слишком хорошо известны в филологии. Но важным является, что после объявления Верой Иосифовной о ее принципиальном нежелании печататься, потому что они «имеют средства», Чехов дает показательную ремарку: «И все почему-то вздохнули» [Чехов 1976: 294].

Слово *почему-то* и является показателем эмоциональной недосказанности, о которой мы говорим. За ним встает достаточно много, начиная с того, что слушатели, уже утомленные многочасовым чтением, радуются, что его «привесок» (разговор Старцева с Верой Иосифовной) наконец-то закончен, и кончая тем, что в этом вздохе ощущается продолжение негативного восприятия самой писательницы и ее творения. Важно, что Чехов подобной недосказанностью оставляет простор для читательского осмысления, которое может видоизменяться в зависимости от характера восприятия всего сюжетного отрезка.

Композиционный эффект недосказанности Чехов использует и в финале предпоследней главы рассказа, когда Старцев потеряет всякий интерес к Туркиным. В ответ на настоятельную просьбу о визите он сослался на занятость, а затем «вспомнил, что надо бы заехать хоть на несколько минут, но подумал и... не заехал» [Чехов 1976: 307]. Здесь недосказанность реализуется синтаксически (разрывом предложения) и пунктуационно (многоточием).

Первый визит Старцева к Туркиным эмоционально оформлен достаточно четко. Здесь создано несколько фокусов восприятия. Во-первых, это уже обозначенный авторский эмоциональный фокус, который не содержит конкретной оценки. Во-вторых, это эмоциональные фокусы двух центральных героев – Старцева и Котика. Старцеву все, что происходит в доме Туркиных, *приятно и ново*. Котик после своей игры на рояле испытывает *торжество*. В-третьих, здесь существует эмоциональный фокус других гостей Туркиных, которые и по поводу романа Веры Иосифовны, и по поводу фортепианных экзерсисов Котика эмоционально восклицают: «*Прекрасно! превосходно!*» Кроме того, здесь существуют две линии эмоционального взаимодействия: *среда – герой* и *герой – герой*. Первая реализуется в том, что Старцев вслед за другими гостями, а значит, совершенно неосознанно, по инерции, под их влиянием высказывает ту же самую эмоциональную оценку: «*Прекрасно!*» Вполне очевидно, что хочет подчеркнуть Чехов, выстраивая данную линию эмоционального взаимодействия (сопряжения эмоциональных фокусов).

Вторая линия выражена в словах Веры Иосифовны, обращенных к дочери: «Котик любит маму. Котик не станет огорчать папу и маму» [Чехов 1976: 295]. Вера Иосифовна пытается эмоционально оценить состояние дочери, предопределить ее возможное дальнейшее поведение. Однако Чехов мастерски показывает, что такое сопряжение эмоциональных фокусов терпит крах. Потому что Котик в ответ на это возражает матери (речь идет о поездке на учебу в консерваторию) и отвечает ей, что поедет, как замечает автор, *шутя и капризничая, топя ножкой*. Таким образом, Чехов линиями эмоционального взаимодействия в одном случае воплощает в тексте неосознанность оценок героя, его подчинение мнению социальной среды, в другом – непонимание между героиней и ее матерью. Оба типа эмоционального взаимодействия будут иметь важное перспективное развитие в дальнейшей эмоциональной композиции рассказа.

Изображение любовной истории Старцева, являющейся центральной частью произведения, в эмоциональном плане организовано Чеховым посредством различных линий эмоционального взаимодействия, о которых говорилось выше. Основной линией является линия *герой – герой*, т.е. Котик и Старцев. Эта линия на протяжении развития сюжета будет претерпевать коренные изменения. В первых сценах это явный эмоциональный контраст. Сравним: Старцев восхищается «свежестью, наивным выражением глаз» девушки, а Котик отвечает ему «сухо, деловым тоном» [Чехов 1976: 296]; герой «страстно поцеловал ее в губы и сильнее обнял», «Довольно», – сказала она сухо» [Чехов 1976: 301]. Наречие *сухо* последовательно реализует в тексте устойчивое

эмоциональное значение: «без душевной теплоты, отзывчивости, чуткости; бездушно или намеренно сдержанно, холодно» [БТС: 1293].

Еще одной своеобразной эмоциональной линией композиции является «раздвоение» героя. С композиционной точки зрения происходит расчленение эмоционального фокуса Старцева на две противоположные составляющие. Точнее сказать, одна из этих составляющих сменяет другую и оказывается контрастной по отношению к ней. Этот композиционный ход Чехов использует при изображении визита влюбленного Старцева на кладбище, куда он был вызван запиской Котика. Первоначально герой испытывает следующий комплекс эмоций: «... с осенним запахом листьев веет *прощением, печалью и покоем*» [Чехов 1976: 298], а затем это настроение сменяется прямо противоположным: «... это *не покой и не тишина, а глухая тоска небытия, подавленное отчаяние*» [Чехов 1976: 298].

Чехов приводит важный авторский комментарий к первому эмоциональному комплексу: «... он видел теперь первый раз в жизни то, чего, вероятно, больше уже не случится видеть: мир, не похожий ни на что другое...» [Чехов 1976: 298]. Это замечание, сделанное, на первый взгляд, о ночном визите на кладбище, который, конечно же, возможен только в молодом, романтическом возрасте и, естественно, больше не повторится. Однако его можно экстраполировать и на общее состояние Старцева – состояние не просто влюбленности, а страсти. Эта страсть является эмоциональной кульминацией всего рассказа, т.е. кульминацией его эмоциональной композиции («... точно лунный свет подогревал в нем страсть, он ждал страстно и рисовал в воображении поцелуи, объятия» [Чехов 1976: 299]).

Именно это эмоциональное состояние, по мнению Чехова, больше никогда не повторится в жизни Старцева. И дальнейший ход повествования это докажет. В данной части рассказа как будто уже predetermined дальнейшая судьба героя, чему есть и неэмоциональные подтверждения: в частности, возвращаясь с кладбища и садясь в коляску, вроде бы страстно влюбленный герой прозаически думает: «Ох, не надо бы полнеть!» [Чехов 1976: 299]. Но эмоционально эффект развенчания Старцева и начала пути его «омещанивания» показан не менее убедительно.

Информационная психология эмоций строится на следующей аксиоме: эмоциональный мир человека основывается на многих факторах, «в то время как необходимыми и достаточными являются два, только два, всегда и только два фактора: потребности и вероятность (возможность) ее удовлетворения» [Симонов 1981: 20]. И оба эти фактора в отношении любви у Старцева постепенно атрофируются: по Чехову, он постепенно лишится потребности (желания) любить, а следовательно, и предпринимать что-либо в этом направлении не будет (вспомним, как

через четыре года на письмо вернувшейся домой Екатерины Ивановны, содержавшее приглашение поговорить, Старцев не ответил и «больше уж никогда не бывал у Туркиных» [Чехов 1976: 307]).

Обозначенным развитием эмоциональной композиции писатель достигает необходимого ему, т.е. соответствующего авторской идее художественного результата – показать моральную деградацию героя. При этом срабатывает классический лингвопоэтический механизм, встречающийся в литературных произведениях довольно часто и направленный в сторону воспринимающего сознания, активизирующий связь *эмоция–мысль* в читательских компетенциях: «Эмоциональная реакция «уходит» на второй план, а в фокус значения «выходит» интеллектуальная оценка происходящего» [Ковшова 2020: 128].

В целом то, что мы назвали эмоциональной кульминацией рассказа (история влюбленности Старцева), воспринимается как вершина развития исследуемого типа композиции еще и потому, что здесь показано чрезвычайно редкое в чеховском тексте искреннее, открытое чувство, в то время как в большей части эмоциональной композиции чувства проходят как наигранные, притворные, ханжеские и даже лицемерные. И только здесь, во взгляде Старцева на Котика, Чехов фиксирует такой эмоциональный эффект: «Даже в том, как сидело на ней платье, он видел что-то необыкновенно милое, трогательное своей простотой и наивной грацией» [Чехов 1976: 297].

В этой же композиционной части рассказа присутствует обилие лексем, именуемых наибольшее по силе проявления эмоциональные модальности и их различные интенсификаторы (все они относятся к Старцеву): *пришел в такой восторг, что не мог выговорить ни одного слова; страстно поцеловал ее в губы* – в авторском нарративе; *нежное, радостное, мучительное чувство; любовь моя безгранична* – в перволичном нарративе героя. Следует обратить внимание на широкую палитру эмоциональных репрезентаций в этом фрагменте в целом достаточно сдержанного чеховского повествования. Разумеется, это не случайно: известно, что различные степени эмоциональной интенсивности, воспроизводимые в тексте, повышают уровень его эквивалентности по отношению к реальности [Романов 2004: 33]. В компетентностном плане это предполагает не только опору на имеющийся у читателя эмоциональный репертуар, но и его потенциальное расширение.

Помимо прямого выражения эмоций Чехов, как и все крупные мастера реалистической прозы, активно использует формы их опосредованного представления, т.е. так называемые «эмоциональные реакции». Причем то, как это делается различными языковыми средствами, также представляет собой показательную черту эмоциональной композиции произведения. В частности, если речь идет о смехе как проявлении эмоции *радость-удовольствие*, то здесь Чехов

использует глаголы *смеяться* и *хохотать*, которые в контексте рассказа становятся не синонимами, а антонимами. Идейное содержание чеховского рассказа и особый характер его поэтики свидетельствуют о том, что названные внешние формы выражают совершенно «различную» радость.

Так, Котик при первом знакомстве со Старцевым смеется искренне, заразительно, влюбленный герой смотрит на свой объект и «смеется с восхищением», даже Иван Петрович, который «смеется одними глазами», все-таки испытывает настоящие переживания. А вот слушатели домашних концертов Туркиных, посетители трактира, в котором обедает Ионыч, уже не смеются, а *хохочут*. Равнодушная к Старцеву, кокетничаящая, жеманящаяся девушка тоже хохочет («Екатерина Ивановна, довольная, что так хитро подшутила над влюбленным и что ее так сильно любят, захохотала...» [Чехов 1976: 300]). Вполне очевидно, что подразумевает автор под таким контрастным изображением невербального проявления вроде бы одну и ту же эмоцию.

Психологи отмечают, что «переживание радости в чистом виде возможно лишь в очень редких случаях». Чаще всего она сопряжена с другими эмоциональными состояниями, подчас очень различными (как в чеховском рассказе): с одной стороны, она является «результатом долгих часов интеллектуального или физического труда, напряженных размышлений и т.п.», с другой – «комфортным состоянием расслабленности» [Изард 2003: 158].

Здесь необходимо указать, что для читательских компетенций XXI века подобная тонкость лингвистической поэтики чеховского рассказа может быть не заметна, что связано с понижением у современного читателя внимания к лексической семантике (глаголов *смеяться* и *хохотать*) и повышением значения визуализации информации. С точки зрения семантики, *смеяться* – «издавать смех, предаваться смеху» (с частотной сочетаемостью: смеяться чему-либо; смеяться от всей души, от чистого сердца) [БАС: 26: 364]; *хохотать* – «громко смеяться» (с частотной сочетаемостью: хохотать над шуткой, анекдотом; хохотать во все горло) [БТС: 1453]. Прагматические значения, проявляющиеся в нейтральности и резкости действия, а также в типичной сочетаемости, противопоставляют эти глаголы.

Современное сознание, как правило, слабее входит в различия семантических оттенков слова, сразу рисуя за ним некий зрительный ряд, который, конечно, менее тонок и подробен, чем интеллектуальное осмысление семантики.

Для сознания современного читателя в разъяснении нуждаются, например, представления эмоций грамматически. Мы имеем в виду категорию состояния (КС), которая является весьма своеобразным эмоциональным грамматическим средством. КС для обозначения эмоций употребляется и в реальной речи и в текстах художественных

произведений нечасто, уступая первенство существительным, глаголам, наречиям, междометиям и частицам. Именно поэтому использование эмоциональной КС всегда воспринимается как нечто повышено значительное, как ключевое слово, или эвристиема (в понимании В.П. Григорьева [Григорьев 1979]).

В рассказе «Ионыч» такое эвристическое использование КС характерно для сцены осмысления Старцевым первого визита к Туркиным. Когда герой выходит на улицу из их дома, то он определяет увиденное и услышанное словом *занятно*. *Занятно* – «О любопытстве, интересе, возникшем по отношению к кому-, чему-либо» [БАС: 6: 381]. Здесь звучит «живое» чувство героя, его непредвзятое, ничем не замутненное восприятие лучшего семейства города С., искренний интерес к нему. Спустя небольшое время, в которое уместился визит в ресторан, пешее возвращение к себе в Дялиж, Старцев вновь возвращается к своим впечатлениям и определяет их уже совершенно другим словом – *недурственно*. *Недурственно* – «О чувстве удовлетворения, испытываемом кем-либо от своего состояния, окружающей обстановки и т. п.» [БАС: 12: 12]. В этом слове уже «сквозит» и влияние самодовольного Ивана Петровича, и оценка вслед за расхожим мнением горожан, и духовная успокоенность, «засыпание», нежелание доктора Старцева самостоятельно мыслить.

Эмоциональный поворот в душе Старцева начался, безусловно, после бессонной ночи и визита на кладбище. Эмоциональное состояние героя на следующее утро, когда тот приехал к Туркиным свататься за Котика, Чехов обозначает емким словом *ошеломление* («...он находился в состоянии ошеломления, точно его поили чем-то сладким и усыпляющим; на душе было туманно, но радостно, тепло, и в то же время в голове какой-то холодный, тяжелый кусочек рассуждал: «Остановись, пока не поздно!» [Чехов 1976: 300]). Здесь налицо сложный и противоречивый эмоциональный комплекс, который автор композиционно воплощает с помощью все того же расчленения целостного фокуса точки зрения героя. Значение существительного *ошеломление* таково: «Состояние растерянности, замешательства или оупения» [БАС: 15: 230]. Старцевым одновременно владеют различные эмоции (любовь, радость, страх, тревога, опасение), что и не дает ему возможности определиться с линией поведения.

Психологи обычно трактуют подобные ситуации как ситуации «недоумения». «Недоумение возникает при относительно малой уверенности в правильности прошлого опыта, когда некоторое явление не согласуется с этим опытом. Противоречие еще осознано слабо, смутно, а прошлый опыт еще недостаточно проанализирован. Направленность недоумения четко не выражена...» [Ильин 2002: 194]. Недоумение обязательно должно прийти к некоему разрешению, которое в крайних

проявлениях может быть созидательным или фрустрационным. Чехов показывает, как в Старцеве побеждает моральная фрустрация, связанная с нежеланием вообще что-либо делать, чего-либо добиваться.

Точно так же, как Старцеву никогда больше не придется испытать страсти, ему не придется испытать и ошеломления, внутреннего смятения, подлинного интереса к чему-либо. Вспомним финальные строки рассказа: «Он одинок. Живется ему скучно, ничто его не интересует» [Чехов 1976: 308]. Вот что в итоге, по Чехову, стоит за жизненным выбором героя. Его эмоциональный композиционный фокус после кульминационного перелома рассказа будет включать лишь покой и самодовольство. Эмоциональный «исход» развития характера героя состоит в том, что он присоединяется к тому психологическому разряду людей, «которые знают все поверхностно, но которые, как им кажется, могут все объяснить» [Ушинский 1974: 91].

Однако эмоциональная композиция чеховского рассказа построена много сложнее, чем «развенчание» духовно деградирующего Дмитрия Ионыча Старцева. Что характерно для поэтики Чехова вообще, в центральной композиционной линии есть достаточно много нюансов, а кроме того, к ней примыкают многочисленные побочные «микрокомпозиции». Так, Чехов показывает, что в Старцеве довольно долго борются два эмоциональных начала – любовь и стремление к успокоению.

Расчленение эмоционального фокуса героя, о котором мы уже говорили, проходит почти через весь текст. Его нет только в последней, пятой, главе. Даже после четырех лет расставания с Екатериной Ивановной (глава четвертая) Старцев еще способен смотреть на нее и на мир с разных сторон. Воспроизведем эти композиционные детали рассказа. С одной стороны, «и теперь она ему нравилась, очень нравилась...» [Чехов 1976: 304], «теперь он видел близко ее лицо, блестящие глаза, и здесь, в темноте, она казалась моложе... и как будто вернулось к ней ее прежнее детское выражение» [Чехов 1976: 305]. С другой стороны, «ему не нравилась ее бледность, новое выражение, слабая улыбка, голос...» [Чехов 1976: 304], «...он почувствовал беспокойство и подумал опять: «А хорошо, что я тогда не женился»» [Чехов 1976: 306].

Герой окончательно выбирает успокоение не только по внутренним мотивам, но и под влиянием Екатерины Ивановны и всей городской обстановки. Это еще две, примыкающие к основной композиции, линии.

Выше мы говорили, что эмоциональная композиционная линия *герой-герой*, связывающая Екатерину Ивановну и Старцева, коренным образом изменяется к концу рассказа. Во-первых, это обусловлено сменой их ролей в любовной истории: в финале Екатерина Ивановна интересуется Старцевым («...в Москве я только о вас и думала» [Чехов 1976: 305]), а он равнодушен и холоден к ней. Во-вторых, и это главное для понимания

чеховской идеи: Старцев замечает, насколько Екатерина Ивановна лишена эмпатии к нему, чуткости эмоционального восприятия происходящего. Он пытается рассказать ей, как убого, «тускло, без впечатлений, без мыслей» идет его провинциальная жизнь и земская служба. Собеседница же принимается «с увлечением» говорить о его деятельности и «счастье быть земским врачом».

В этом месте повествования Чехов использует показательный для своей лингвопоэтики композиционный прием – эмоциональный сигнал. При начале разговора в душе у Старцева «затеплился огонек», а после восторженных слов Екатерины Ивановны о его «служении народу» «огонек в душе погас».

Побочная эмоциональная композиционная линия рассказа связана с восприятием событий в ракурсе театральности. Такие фрагменты в тексте возникают дважды. Первый раз – после неудачного сватовства Старцева, когда «томления и надежды привели его к такому глупенькому концу, точно в маленькой пьесе на любительском спектакле» [Чехов 1976: 300]. Второй – после объяснения в саду с возвратившейся Екатериной Ивановной. Оба раза искусственность и наигранность ситуаций связывается у героя с эмоцией жалости (*жаль своего чувства, жаль прошлого*), которая важна для понимания сложности личности главного героя и его любовных переживаний.

Таким образом, линия эмоциональной композиции *герой – герой* оказывается в тексте блокированной то с одной (в начале), то с другой (в финале) стороны. В сферу читательских компетенций при знакомстве с чеховским рассказом должны, следовательно, попадать не только поверхностные элементы эмоциональной композиции (*успокоился, наслаждение* от игры в вист, *развлечение* пересчитыванием денежных купюр, вынутых из карманов и т.п.), но и более глубокие по смыслу детали (ни с кем *не сходился* близко, все это *раздражало* Старцева, чувствовал *раздражение, волновался, но молчал* и т.д.).

Эмоциональная линия *герой – среда* в финале также поменяет вектор: Ионыч станет мало зависим от мнения жителей города С., но и отличаться от обывателей он тоже не будет.

Показательно, что в финале рассказа эмоциональная композиция обогащается еще одной линией: *автор – герой*. Если раньше восприятие происходящего героем и авторский нарратив достаточно четко разводились и отличались оценками (т.е. их композиционные фокусы не совпадали), то в предпоследней главе такое положение заметно нарушается. Связано это с личностью героини. Сначала о вернувшейся Екатерине Ивановне рассказывает автор («не было прежней свежести, наивности», «появилось что-то новое», «несмелое, виноватое»). Именно автор перестает называть героиню Котиком, переходя на

безоценочное Екатерина Ивановна. Затем она изображается в восприятии Старцева («чего-то уже не доставало в ней, или что-то было лишнее»).

Вполне очевидно, что фокусы точек зрения автора и героя совмещены. Происходит это единственный раз во всей композиции рассказа. Можно предположить за этим намерение Чехова углубить читательское восприятие сюжета, сняв «обвинения», которые обычно ложатся только на Старцева, и показать истинную роль всех действующих лиц «трагедии Ионыча».

В заключение необходимо заметить, что эмоциональный репертуар чеховского рассказа максимально естествен. Его глубокое и разностороннее восприятие читательским сознанием не только выявляет скрытые смыслы художественного текста и иллюстрирует лингвопоэтическое мастерство писателя, но и показывает важнейшие языковые закономерности. Становится наглядным следующий постулат: в самом языке зафиксирована идея о том, что «речь неразрывно связана не только с поведением, ситуацией и целью общения, отношениями между коммуникантами, их настроением, характером, статусом и т.п., но и с их эмоциональными и рациональными состояниями сознания, точнее, со всем лингвистическим и экстралингвистическим контекстом» [Рябцева 2020: 74].

Библиографический список

БАС – Большой академический словарь русского языка. Т. 1–27. М.–СПб.: Наука, 2004–2021.

БТС – Большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, 2003.

Гиппенрейтер Ю.Б., Фаликман М.В. Предисловие // Гиппенрейтер Ю.Б., Фаликман М.В. Психология мотивации и эмоций. М.: Астрель, 2009. С. 8–11.

Григорьев В.П. Поэтика слова. М.: Наука 1979. 344 с.

Изард К.Э. Психология эмоций. СПб.: Питер, 2003. 460 с.

Ильин Е.П. Эмоции и чувства. СПб.: Питер, 2002. 752 с.

Ковшова М.Л. Прилагательное эмоциональной оценки *страшный*: значение и употребление // Представление эмоциональной сферы человека на материале разных языков: коллективная монография. М.: Институт языкознания РАН, 2020. С. 124–165.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. СПб.: Азбука, 2015. 374 с.

Романов Д.А. Эмоции в системе языковых репрезентаций. Белгород: Изд-во БелГУ, 2004. 316 с.

Рябцева Н.К. Эмоциональная сфера человека: интегральное представление эмоционального, рационального и эстетического в состояниях сознания, языке и коммуникации // Представление

эмоциональной сферы человека на материале разных языков: коллективная монография. М.: Институт языкознания РАН, 2020. С. 70–123.

Симонов П.В. Эмоциональный мозг. М.: Наука, 1981. 166 с.

Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. 544 с.

Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 348 с.

Ушинский К.Д. Гипотеза стремлений // Ушинский К.Д. Избранные педагогические сочинения. В 2 т. Т. 2. М.: Педагогика, 1974. С. 87–99.

Чехов А.П. Ионыч // Чехов А.П. Рассказы. М.: Худож. лит., 1976. С. 291–308.