

ЕЛЕНА ИВАНОВНА ЛЕЛИС

кандидат филологических наук, доцент кафедры современного русского языка и его истории филологического факультета, Удмуртский государственный университет
elena-lelis@mail.ru

РОЛЬ ФОНИКИ В ЭКСПЛИКАЦИИ ПОДТЕКСТОВЫХ СМЫСЛОВ (на материале повести А. П. Чехова «Степь»)

Звуки и звуко сочетания лежат в основе фонообразов и приобретают свойства стимулов к формированию подтекста. Не обладая собственным языковым значением, они эксплицируют подтекст благодаря способности к обретению потенциального смысла и композиционной расстановке в тексте.

Ключевые слова: звук, звуко сочетание, фонообраз, подтекст, художественный текст

Подтекст – это часть семантической структуры текста, реализующая выводные скрытые смыслы, которые актуализируются в сознании воспринимающего текст как целое. Стимулами к формированию подтекста могут быть единицы всех языковых уровней, в том числе и фонетического. Приемами семантизации звуков и их сочетаний являются звукоподражание и звуковой повтор, которые становятся средствами формирования подтекстовой структуры художественного текста, если через звукоизображение и звуковую символику формируют фонообразы – эмоционально-смысловые эстетически опосредованные звуковые комплексы. Семантизация фоники приводит к выполнению ею в подтекстовой структуре художественного текста двух эстетических функций: смыслопорождающей и структуропорождающей.

Смыслопорождающая функция фоники реализуется через включенность звуков и звуко сочетаний в эстетически опосредованную семантическую цепочку: *звук – фонообраз – идея*, первым звеном которой могут быть не любые звуки, а только те, которые проявляют способность к семантизации. Они приобретают эстетическую значимость во взаимосвязи с разными языковыми уровнями, но прежде всего с лексико-семантическим, благодаря которому и происходит преобразование звуков и их сочетаний в фонообраз и снимается вопрос о случайном, внеэстетическом характере звуковой стороны художественного текста. Эта связь осуществляется через звукобуквенную аранжировку тематических слов, лейтмотивов, анаграмматически «закодированных» ключевых слов, ассоциативно-акустические образы и т. д. Благодаря этому подтекст, формируемый фоническими средствами, предстает как опосредованно вербализованный. Он создается автором в целях суггестивного воздействия на читателя, через эмотивную подтекстовую плоскость векторно ведет к формированию содержательно-смысловой глубины художественного текста.

Фонообразы эксплицированы в развертывании разных содержательных планов текста, его тематику, лейтмотивы, художественные образы,

являются невербальным способом раскрытия разных точек зрения – автора, рассказчика, персонажа. В динамике их развития и текстового взаимодействия раскрывается структуропорождающая функция фоники, которая обусловлена эстетически опосредованной цепочкой: *звук – фонообраз – композиция*, раскрывается как в лингвистическом, так и в идейно-художественном контексте, формируя локальный и текстовый виды подтекста. При этом звукоподражание и контактный звуковой повтор, как правило, встроены в систему языковых стимулов формирования локального подтекста, а дистантный повтор – в средства создания подтекста текстового уровня.

Сочетание звукоподражания и звукового повтора, фонические текстовые переключки, артикуляционно-звуковой контраст разных сюжетно-композиционных фрагментов текста, противопоставление контекстов с концентрированным использованием фонических средств фрагментам с практически полным их отсутствием превращают фонику в стилистический прием, который не только основан на временных параметрах (длительности звучания), но и апеллирует к пространственно-временной сфере художественного текста. Это путь к возникновению разнообразных и многогранных подтекстовых ассоциаций – эмоционально насыщенных акустических и зрительно-акустических, основанных на ценностном восприятии мира, на фоновых знаниях, читательском опыте и т. д., «опрокинутых» как в текстовое, так и во внетекстовое пространство, рождающих внутритекстовый и интертекстуальный виды подтекста. Читателю они дают возможность осуществить непосредственное, индивидуально-личностное, неповторимо-субъективное восприятие произведения, но основанное на объективности существования текстовых эмоционально-смысловых векторов.

Мастерство владения фоническими языковыми средствами как стимулами к формированию подтекста способствует созданию неповторимой эмоциональной тональности и многосмысленности произведения без непременно вербализации важных для его идеосферы компонентов смысла.

«Степь» А. П. Чехова, написанная в 1888 году, которую позже назовут эпиграфом к позднему творчеству писателя, стала для него первым опытом активного использования подтекстовых эстетических возможностей фоники. Впервые выходя на простор широкого повествования, А. П. Чехов создал целый калейдоскоп героев и событий, отразил русскую жизнь в ее будничности и разнообразных проявлениях, обрисовал самые разные характеры людей простых – деловых и неприкаянных, умных и глупых, добрых и обозленных, богатых и бедных, несчастных и счастливых. Он по-новому раскрыл поэзию русской природы, наделив пейзажные зарисовки глубоким психологическим и философским содержанием, превратив их в монологи-размышления, которые позже станут одним из характернейших свойств его стиля. В содержательной плоскости повести параллельно развернуты два плана. Один из них связан с мотивом деловой поездки – продажи шерсти и определения на учбу племянника купца Кузьмичова – Егорушки. Этот мотив сопровождается сюжетными зарисовками, связанными с миром людей, с их социальными ролями, разным достатком и взглядами на жизнь. Это долгий и утомительный путь обоза по выжженной донской степи с проходными событиями на постоялом дворе, в церкви, в лавке. Это поиски неуловимого «хозяина» степи – миллионера Варламова, разговоры о ценах на шерсть и вырубленном барыше, подсчеты поголовья овец. Это встречи с многодетным и бедным хозяином постоянного двора Мойсей Мойсеичем, его странным братом Соломоном, сжегшим полученные им по наследству деньги, и т. д.

Второй план – основной для А. П. Чехова – это образно-символический мотив «покинутой древней дороги, по которой “теперь” уже никто не ездит» [3; 183]. Это лирически окрашенный разговор о судьбах «прекрасной и суровой» Родины, «хозяином» которой не может быть никакой Варламов, потому что ее богатства не измеряются в денежном эквиваленте. В ней есть эпическая мощь, душа, неподвластная человеку воля. Именно здесь расширяются пространственно-временные рамки «истории одной поездки» и уходящая за горизонт дорога воспринимается как древний символ связи между прошлым и настоящим, близким и далеким, как символ судьбы, размышления над которой окрашены гаммой противоречивых чувств – радости, тоски, томления, восхищения и надежды и т. д.

Новизна формы, «бессюжетность», преобладание эмоционального «тона» над причинно-следственной логикой повествования, обращение к древним мифологическим и сказочным образам и мотивам, использование разных «точек зрения» – повествователя и героя, пропущенность восприятия мира через детское сознание – все это сделало повесть А. П. Чехова глубоко художественным произведением, а не этнографическим (или даже краеведческим), как об этом писала критика сразу после выхода повести в свет.

Образ степи ограничен фоническими и лексическими средствами. Ключевые слова повести: *широкая, таинственная, живая*, раскрывающие и идеозначимостную, и композиционно-стерженую природу образа степи – символа Родины, поддерживаются фонообразами эмотивного и содержательно-смыслового подтекстовых уровней, которые проецируются в мысль о величии и красоте Родины. Степь безбрежна и как будто создана для того, чтобы ходили по ней «громадные, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника», и скакали высокие колесницы с шестерками «диких, бешеных лошадей», которыми «правят люди, какие могут сниться или вырастать в сказочных мыслях» [6; 48]. Фоно-смысловые образы возникают благодаря сложному рисунку звуковых повторов – комбинациям, совмещающим чередование глухих и сонорных, взрывных, щелевых и аффрикат, имитирующих самые разнообразные звуки степных обитателей. Монотонность звуков, издаваемых насекомыми, передана доминирующим ассонансом лабиализованных [у] и [о], которые анафорически воспроизводят идеозначимое слово *музыка*. Своей неповторимой голосовой партией обладают многие обитатели степи: *пофыркивают* лошади; в *писке* бекасов слышатся *тревога и досада*; «*кричат* перепела и коростели»; *поют* соловьи; «*хохочет или заливается истерическим плачем*» сова: «Для кого они *кричат* и кто их слушает на этой равнине, бог их знает, но в *крике* их много *грусти и жалобы*...» [6; 45].

Как весомый разнотембровый эмоционально насыщенный аккорд, эксплицирующий системность подтекстовой смысловой организации текста, звучит фрагмент описания степи, в котором лексически обозначенные чувства рождаются из акустического звучания текста: «Как будто от того, что траве не видно в потемках своей старости, в ней поднимается *веселая, молодая трескотня*, какой не бывает днем; *треск, подсвистыванье, царапанье*, степные *басы, тенора и дисканты* – все *мешается в непрерывный, монотонный гул*, под который хорошо вспоминать и *грустить*. *Однообразная трескотня убаюкивает, как колыбельная песня*; едешь и чувствуешь, что *засыпаешь*, но вот откуда-то доносится *отрывистый, тревожный крик неуснувшей птицы*, или раздается *неопределенный звук, похожий на чей-то голос*, вроде удивленного “*a-a!*”, и дремота опускает веки» [6; 45].

По образному определению Н. Я. Берковского, «Степь» – «огромное, порою оглушительное по своему великолепию празднество пяти чувств. Ворота их открыты настежь, и льются, перегоняя друг друга, зрительные впечатления, описания запахов, звуков, земного зноя, речного холода» [2; 117]. В пространственно-временных координатах степи звучит все: живое (птицы, звери, люди) и неживое (бричка, привязанное к ней ведро, воз, рогожа, покрывающая шерсть, и даже сама тишина). Подчиняясь законам олицетворения, неживое в своей акустической репрезента-

ции приравняется к живому и обретает статус полноправного компонента художественной реальности.

В поэтической картине степи особое место занимают фонообразы ручья, реки, травы, ветра, грозы, восходящие к мифологемам первостихий – воды, земли, воздуха и огня, к классической мифологии, комплексу библейских символов, фольклорной традиции, памятникам древнерусской литературы. Движение воды в ручье передается ассонансными [y] и [o], пробуждая в читателе зрительно-акустический образ воды, бегущей через трубочку болиголова, и аллитерационным повтором [p], дрожащая сонорность которого смягчается чередованием соседних согласных – то звонких, то глухих: «Егорушка услышал тихое, очень ласковое журчание и почувствовал, что к его лицу прохладным бархатом прикоснулся какой-то другой воздух. Из холма, склеенного природой из громадных, уродливых камней, сквозь трубочку из болиголова, вставленную каким-то неведомым благодетелем, тонкой струйкой бежала вода» [6; 20].

Время, кажется, остановилось, все безграничное пространство степи задохнулось в зное, как вдруг раздаётся тихое пение. Поет женщина, но трудно понять, где и в какой стороне. Описание песни, которая плывет в раскаленном воздухе, создает ощущение мелодичности, полетности звука благодаря сочетанию звукоизобразительной и звуко-символической способности гласных [э] и [а], которые комбинируются с анафорическим повтором согласного [п], рождая опосредованно вербализованные анаграмматические образы *песни* и *плача*. Повтор лабиализованных [y] и [o], поддерживаемый лексически («*песня тихая, тягучая, заунывная*»), привносит в фонообраз эмоционально-оценочный оттенок печали. Мотивы жалобы, обращенной к невидимому духу, клятвы, просьбы о прощении, уверения в безвинности, звучащие в унисон с мотивами солнца, молодости и красоты, имплицитно обращают читателя к мифопоэтическому прошлому, к фольклорному жанру плача и плачу Ярославны: «*Песня тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом, слышалась то справа, то слева, то сверху, то из-под земли, точно над степью носился невидимый дух и пел. Егорушка оглядывался и не понимал, откуда эта странная песня; потом же, когда он прислушался, ему стало казаться, что это пела трава; в своей песне она, полумёртвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чём не виновата, что солнце выжгло её напрасну; она уверяла, что ей страшно хочется жить, что она ещё молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она всё-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя... Егорушка послушал немного, и ему стало казаться, что от заунывной, тягучей песни воздух сделался душнее, жарче и неподвижнее... Чтобы заглушить песню, он, напевая и стараясь стучать ногами, побежал к осоке*» [6; 24].

Ощущение тягучести песни поддерживается повтором тематического для контекста слова *песня* (пять раз) и однокоренных слов (*пение – пела, пел, пела*), протяженностью синтагм, однотипностью синтаксических конструкций, включающих однородные придаточные и присоединяемые повторающимися союзами.

Описания воздуха, застывшего от зноя и тишины, символизирующего покорность оцепеневшей в молчании природы, и заунывной песни, плывущей над тишиной знойного полдня, сменяются динамическим образом ветра – предвестника будущей грозы. Многократный, по преимуществу анафорический повтор глухого [п] (редко – парного ему [б]), поддерживаемый медиальным, создает ощущение внезапно налетевших порывов ветра и звука трепещущей на ветру травы, одеждыдвигающихся по степи людей, рогожи, которой накрыты тюки на возах: «Вдруг в стоячем воздухе что-то порвалось, сильно рванул ветер и с шумом, со свистом закружился по степи. Тотчас же трава и прошлогодний бурьян подняли ропот, на дороге спирально закружилась пыль, побежала по степи и, увлекая за собой соломку, стрекоз и перья, черным вертящимся столбом поднялась к небу и затуманила солнце. По степи, вдоль и поперек, спотыкаясь и прыгая, побежали перекасти-поле, а одно из них попало в вихрь, завертелось, как птица, полетело к небу и, обратившись там в черную точку, исчезло из виду. За ним понеслось другое, потом третье, и Егорушка видел, как два перекасти-поле столкнулись в голубой вышине и вцепились друг в друга, как на поединке» [6; 28–29].

Динамика фонообраза поддерживается нарастающей частотностью звукового повтора, короткими синтагмами, лексической номинацией звучания (*шум, свист, ропот*), лексическим повтором (*перекасти-поле, по степи, закружился – закружилась*), многочисленными рядами однородных членов, обилием глаголов и деепричастий активного, энергичного действия (*порвалось, рванул, закружился, побежала, спотыкаясь и прыгая, завертелось, понеслось, столкнулись, вцепились*). На этом фоне акустика ветра приобретает черты образа, восходящего к архетипической необузданно-своенравной стихии. Семантика движения рождает ассоциативное поле смысловых смещений, преобразований, сказочных превращений, эксплицируемое целым рядом сравнений: перекасти-поле напоминает птицу; два перекасти-поле вцепились друг в друга, «как на поединке»; стрепет похож «на рыболовную блесну или на прудового мотылька», он, «как насекомое», дрожит в воздухе; коростель, летя за ветром, раздувается до величины курицы. В этом акустически связанном фрагменте текста вся природа приходит в бурное и хаотическое движение, анаграмматически акцентируя внимание на словах *ропот – поединок – переполох*, пунктиром прошивающих контекст.

Фонетически ограниченное описание грозы – кульминация темы природы, подготовленная порядком следования пейзажных зарисовок. Они

связаны нарастающим эмоциональным напряжением, которое возникает благодаря подтекстной композиционно-смысловой организации текста. В восьми главах повести таких зарисовок семь (их нет только в главах, целиком посвященных «миру людей»: в третьей, где описана ночь на постоялом дворе, и в последней, действие которой происходит уже в городе). Гроза – это буйство стихийных сил, сочленение трех природных начал: воздуха (ветра), воды и огня, которые освобождают четвертое – землю от гнета зноя и тоски. Стихии торжествуют. Их необузданность и мощь вызывают интуитивный страх, ужас (при описании грозы шесть раз употреблены слова с корнем *страх*) и поэтому представляются зловещими и колдовскими. Ощущение страха и беспомощности перед силами природы рождается многочисленными звукоподражательными повторами дрожащего [р], сопровождающими описание грозы. Сначала гром *ворчит явственно и не глухо*, позже – *сердито*, потом над самой головой Егорушки «с *страшным*, оглушительным *треском* *разломалось* небо; он нагнулся и *притаил* дыхание, ожидая, когда на его затылок и спину посыпятся обломки» [6; 86]. «*Трах! тах! тах!*» – понеслось над его головой, упало под воз и *разорвалось* – «*Ррра!*» [6; 87]. В сознании мальчика, испугавшегося страшных раскатов грома и ослепительного блеска молнии, интуитивно родился образ ожившей природы – «громадные великаны», тавтологически подчеркивающие степень ужаса Егорушки. Он настолько верит в то, что природа под воздействием стихий оживает, что воспринимает удары грома как ответ на свой крик: «Егорушка быстро обернулся вперед и, дрожа всем телом, закричал: “Пантелей! Дед!” “*Трах! тах! тах!*” – ответило ему небо» [6; 87]. Болезнь Егорушки после пережитой в степи грозы можно объяснить не только тем, что он промок и простудился, но и сильнейшим психологическим стрессом, чувством незащищенности перед величием и мощью природы. Это чувство стало для него критической точкой всей гаммы эмоционального восприятия степи по ходу движения обоза, а для читателя – подтекстной проекцией в идеосферу повести.

Величественность и стихийная мощь природы оттеняют имплицитную ноту лирического юмора – звукового оформления тех фрагментов текста, в которых речь идет о мире людей и где фоника передает какофонический характер звуков, сопровождающих путешествие по бескрайней степи. Например, в самом начале повести контраст звукоподражательного [р] и «гладкость» фонетического облика лексемы *покатила* создают ощущение несоответствия описываемого события и нарративного рассказа о нем. Этот лексико-фонетический оксюморон становится еще более очевидным при ретроспективном взгляде, после знакомства с картиной бушующей стихии. Масштабы степной грозы и дребезжащих по дороге старой брички и привязанного к ней пустого ведра, безусловно, несопоставимы: «Из N.,

уездного города Z-ой губернии, *ранним* июльским *утром* выехала и с *громом покатила* по почтовому *тракту* *безрессорная*, ошарпанная *бричка*, одна из тех допотопных *бричек*, на которых ездят теперь на *Руси* только купеческие *приказчики*, *гуртовщики* и небогатые священники. Она *тархтела и взвизгивала* при малейшем движении; ей *угрюмо вторило ведро*, привязанное к ее задку, – и по одним этим звукам да по жалким кожаным *тряпочкам*, болтавшимся на ее облезлом теле, можно было судить о ее ветхости и готовности идти на слом» [6; 13].

Практически полное отсутствие выразительных средств фоники в тех фрагментах текста, которые посвящены описанию бытовых сцен, эстетически значимо. Люди, окружающие Егорушку, живут трудной, эмоционально скудной жизнью. Это лишает их внутреннего зрения и слуха. Люди не видят и красоты степи, не прислушиваются к ее убаюкивающим и устрашающим звукам, но при этом нельзя сказать, что они не способны к восприятию гармонии окружающего мира. Так, возчик Вася поражает остротой зрения и может наблюдать за жизнью степных обитателей издали, любуясь ими. Дениска вместе с Егорушкой гладит кузнечика по широкой зеленой спине, «думая, что это приятно кузнечику».

Эмотивный подтекст на протяжении всей повести координирует смысловые отношения между двумя сюжетными линиями: миром природы и миром человека. Мир природы в повести одухотворен, изменчив, полон жизненных сил, величия, красоты и гармонии. Степь как символ Родины, не понятой и не воспетой, вырастает из эмоционально-смысловых пересечений двух сюжетных линий. Эти пересечения, основанные на опосредованно вербальных проекциях двуправленного характера, дают о себе знать в фонике. Проанализируем ассоциативно-смысловые приращения на уровне взаимодействия двух сюжетных линий.

Границы мира природы и мира человека в повести не прочерчены сплошной линией. Они активно взаимодействуют, проникают друг в друга. Это проявляется в образных параллелях: тягучая, заунывная песня женщины-степнячки кажется Егорушке песней травы, обездоленной степи. «И эта степная жалоба, – пишет Г. П. Бердников, – оказывается аллегорическим выражением народного горя и страдания» [1; 100].

Высоко поэтичен образ одинокого тополя, в акустической инструментровке которого через анаграмматический повтор лабиализованных гласных воссоздается фонообраз тематического слова *одиночество*, которое раскрывает свою эстетическую значимость подтекстно, через процесс своей артикуляции-проговаривания в процессе чтения и ассоциативно-эмоциональные переключки с фонообразами поющей травы и завывающего ветра: «А *вот* на *холме* *показывается* *одинок* *тополь*; *кто* его *посадил* и *зачем он* здесь – *бог* его *знает*. *От* его *стройной* *фигуры* и *зеленой* *одежды* *трудно оторвать* глаза. Счастлив ли

этот красавец? Летом зной, зимой стужа и метели, осенью страшные ночи, когда видишь только тьму и не слышишь ничего, кроме беспутного, сердито воющего ветра, а главное – всю жизнь один, один...» [6; 17].

«Однако в чеховской повести, – справедливо замечает И. Н. Сухих, – нет символического уподобления человека и природы (в одном из писем Чехов с иронией говорит о “пантеизме”, который обнаружил в повести какой-то критик). Важны в данном случае ряды метафорических соответствий; они принадлежат повествователю и подчеркивают внутреннее, глубинное родство человека и мира» [5; 77]. Изобилие и разнообразие звуков живой степи контрастно проявляют по большей части невыразительную, обрывочную, иногда откровенно примитивную речь людей, особенно тогда, когда это подчеркивается звукоподражательными средствами. Мойсей Мойсеич говорит вполголоса, низким баском, и его речь походит на непрерывное «гал-гал-гал-гал...». Его жена отвечает ему тонким индюшечьим голоском «ту-ту-ту-ту» [6; 39]. Отец Христофор сердится, что Соломон не прислушивается к его наставлениям: «Я тебе по-стариковски, потихоньку, а ты, как индюк: бла-бла-бла! Чудак, право...» [6; 40]. Скучны своей хрестоматийностью назидательные речи о. Христофора, вызывают сострадание всегда заискивающий тон Мойсей Мойсеича и отторжение – слова озлобленного Соломона. Варламов, претендующий на статус владельца степи, немногословен – в коротком эпизоде встречи с ним произносит всего три фразы, и выясняется, что он картавит. Дядька Егорушки – Кузьмичов всегда говорит только о деле, сухо и беспристрастно.

Голоса людей часто оказываются негармоничными, резкими. Емельян *гудит себе под нос*, говорит *сиплым, придушенным голосом* или *беззвучно* поет, Дымов и чернобородый все время раздражающе *громко смеются*, Вася заливается *«глупым, басовым смехом»*, торговка кричит *«пронзительным тонким голосом»*, такой же неприятный голос и у Настасьи Петровны, у которой будет жить Егорушка.

В этом контексте символическую значимость приобретает безнадежный призыв степи: «Певца, певца!», среди человеческих голосов нет такого, который был бы способен воспеть гибнущую даром красоту Родины. За разными характерами и разными судьбами героев возникает единый образ человека, не стремящегося увидеть безграничную ширь и величие Родины, ее свободу и волю, загадочную мощь. Неожиданный вскрик недалекого Кириухи совсем не похож на

гимн «суровой и прекрасной Родине, хотя и воплощает нерастраченность дремлющих богатырских сил, и стихийность, и удаль, и кровное родство с необъятной и вольной степью, и интуитивное чувство слабости духа, мелкостные порыва: «Наша матушка Расия всему свету га-ла-ва!» – запел вдруг *диким голосом* Кириуха, *поперхнулся и умолк*. Степное эхо подхватило его голос, понесло, и, казалось, по степи на тяжелых колесах покатила *сама глупость*» [6; 78].

В сюжетно-композиционном пространстве «Степи» образ Егорушки – девятилетнего мальчика не ограничивается сугубо стилистической ролью «скрепы» между пейзажными зарисовками, как на то указывал сам А. П. Чехов. Его роль лежит в плоскости широких символических обобщений. К такому заключению приводит фоновый контекст: 80-е годы были эпохой «безвременья», «бесплодности». «А безвременье, – как пишет М. П. Громов в биографической книге о А. П. Чехове, – не история, но скорее исторический пробел, заполненный эгегическими сожалениями о прошлом и упованиями на будущее» [4; 177]. Для автора важно, чтобы суровая и прекрасная Родина, представшая перед глазами Егорушки и вызвавшая у него сильнейшее эмоциональное потрясение, осталась в его памяти и сердце, помешала хлопнуть футляру, в котором живут другие герои «Степи».

Такому прочтению во многом способствует эстетика фонических средств описания природы. Музыка степи – это гармония разных аккордов: лирического и пугающе-грозного, удивляющего и стихийно-необузданного. Они сосредоточены в полифоническом звучании фонообразов, которые выступают не как строгая фоническая эквивалентность отрезков текста, а как музыкальная тема, развертывающаяся ониматопеэтическая фигура. Компоненты фигуры характеризуются не полной акустической тождественностью, а варьированием: для гласных – в пределах смежных подъема и ряда или степени лабиализованности, для согласных – в твердости/мягкости, звонкости/глухости, в смежности места образования или сразу по нескольким признакам. Исследование фоники подтекста «Степи» дает возможность глубже осмыслить поэтику чеховского «шедевра», как сам писатель называл свою повесть. Фоника выступает в качестве средства изотопической нерасчлененности истории и наррации: художественный текст осуществляет ту музыкальность, о которой сообщает, и прирастает подтекстовыми смыслами, проявляя языковое мастерство автора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бердников Г. П. А. П. Чехов: Идеи и творческие искания. Изд. 2-е, доп. Л.: Худож. лит., 1970. 592 с.
2. Берковский Н. Я. Литература и театр. Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. 639 с.
3. Громов М. П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. 384 с.
4. Громов М. П. Чехов. М.: Молодая гвардия, 1993. 394 с.
5. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1987. 182 с.
6. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 7. М.: Наука, 1977. 733 с.