

ЕЛЕНА ИВАНОВНА ЛЕЛИС

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

## РАЗНЫЕ ВИДЫ ПОДТЕКСТА В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «СТУДЕНТ»

На основе филологического толкования рассказа А. П. Чехова «Студент» прослеживается процесс формирования подтекста. Особое внимание уделено взаимодействию разных видов подтекста в художественном произведении как эстетическом целом.

Ключевые слова: подтекст, виды подтекста, художественное произведение как эстетическое целое, идиостиль

Восприятие литературного текста как эстетического целого – сложный процесс. Он представляет собой постижение читателем художественного мира автора через «мир текста» и соотнесение его с «собственным миром» [1; 107]. В этом процессе основополагающую роль играет подтекст, вслед за Л. А. Голяковой мы определяем его как «скрытый личностный смысл, который актуализируется в сознании воспринимающего текст благодаря направленному ассоциативному процессу воздействия лингвистического контекста на ассоциативный потенциал личности» [4; 85].

Смысл художественного текста как эстетического целого эксплицируется с помощью разных средств: сюжетообразующих, нарративных, композиционных, жанровых, через систему образов, художественную деталь и т. д. Но определяющую роль в формировании многоплановости и смысловой емкости художественного произведения играет языковой уровень текста.

В состав языкового материала, формирующего подтекст, входят звуковые, интонационные, ритмические, лексические и грамматические единицы, которые в проекции на целостность художественного текста приобретают статус эстетически значимых и тем самым открывают путь к глубинному смыслу. Соположенность системных связей в сильных позициях текста, контактный или дистантный повтор, столкновение противоположных по смысловому или эмоциональному заряду языковых единиц в пределах узкого или широкого лингвистического контекста порождают ассоциативно-смысловое и эмотивное поля воздействия, которые оформляются в подтекст.

В поэтике Чехова тончайшим образом уравниваются разнородные компоненты. Эту идиостилевую черту художника отмечали многие исследователи. М. М. Гиршман пишет: «Не сложность и прерывистая расчлененность, а, напротив, цельность и плавность речевого единства выходят в нем на первый план» [2; 203]. На эту особенность чеховского идиостиля указывал и

Л. Н. Толстой: «Его язык – это необычайный язык. Я помню, когда я его в первый раз начал читать, он мне показался каким-то странным, “нескладным”, но как только я вчитался, так этот язык захватил меня. Да, именно благодаря этой “нескладности”, или, не знаю, как это назвать, он захватывает необычайно. И точно без всякой воли вашей, вкладывает вам в душу прекрасные художественные образы... Его язык удивителен... Смотришь, как человек будто бы без всякого разбора мажет красками, какие попадутся ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собою не имеют. Но отходишь на некоторое расстояние, посмотришь, и в общем намечается цельное впечатление. Перед вами яркая, неотразимая картина природы... Он странный писатель: бросает слова как будто некстати, а между тем все у него живет» (цит. по [3; 98]).

Гармония разнородных компонентов характеризует и рассказ «Студент». В небольшом по объему произведении тонко и по-музыкальному точно уравниваются все эмоционально-смысловые и структурно-композиционные составляющие, формируя, с одной стороны, эстетическую целостность произведения, с другой – динамическую глубину его восприятия.

Рассказ был написан Чеховым в марте 1894 года в Ялте и через месяц напечатан в «Русских ведомостях» под названием «Вечером». И хотя при своем первом появлении он вызвал лишь единичные отклики, сразу был воспринят как дань жанру пасхального рассказа. Действительно, для осмысления мировоззренческой глубины этого рассказа, который сам Чехов любил больше всего, необходима отсылка к фоновым знаниям, играющим в филологическом толковании роль пресуппозиции.

Жанр пасхального рассказа, как известно, на протяжении долгого времени в русской литературе был достаточно популярным. Пасхальные рассказы писали Н. С. Лесков, Л. Н. Андреев, А. И. Куприн, Ф. К. Сологуб, И. С. Шмелев и многие другие. Среди произведений этого жанра

есть и признанные шедевры русской и мировой литературы: «Мужик Марей» Ф. М. Достоевского, «После бала» Л. Н. Толстого, «Легкое дыхание» И. А. Бунина. Поскольку пасхальный рассказ призван напомнить читателю евангельские истины, в качестве его обязательных признаков выделяют приуроченность времени действия к пасхальному циклу праздников и «душеспасительное» содержание. Как правило, его сюжеты – духовное перерождение, восстановление человека, прощение во имя спасения души, воскрешение «мертвых душ».

Все это в рассказе Чехова есть. Но есть и другое, позволившее уже современникам считать его поворотным пунктом, началом нового периода в творчестве писателя. Новизна эта заключалась в перемене миросозерцания автора: Чехов «вступил на путь аналитической проверки тех широких обобщений и принятых “норм” общественной и индивидуальной жизни, которые были выработаны предшествовавшими поколениями» [7; т. 8; 505].

Надо сказать, что «Студент» не единственный у Чехова пасхальный рассказ. Ранее были написаны «Верба», «Вор» (1883), «Святою ночью» (1886), «Письмо», «Казак», «На страстной неделе» (1886). После «Студента» появился «Архиерей» (1902). Первый из пасхальных рассказов писателя откровенно назидателен. Но уже в «Воре» А. П. Чехов «попытался отойти от жанрово-стилистических штампов, найти свой повествовательный тон» [6], который впоследствии только усиливался. Поэтому сегодня рассказ «Студент» можно рассматривать как произведение, обогатившее жанр.

В «Студенте» воплотились идиостилевые черты зрелого Чехова: интерес к личности, ощущение драматизма жизни, бессобытийность, в которой внешний сюжет заменен внутренним (автора интересуют «подробности чувств» главного героя), композиционная стройность, открытый финал, повествование «в духе» и «в тоне» героя, преобладание несобственно-прямой речи, точно выверенная расстановка композиционно значимых слов, музыкальность фразы, тщательно подобранные, объединенные и согласованные друг с другом словесные образы – все то, что способствует экспликации подтекста.

Для художественного мира рассказа важно, что в нем практически отсутствует мотивировка происходящего, а сюжетное движение представляет собой ассоциативный поток сознания главного героя – Ивана Великопольского. Психологическое состояние героя реализуется в двух стержневых мотивах, заявленных в самом начале рассказа и пронизывающих эмоционально-смысловую ткань текста. Это мотивы *тепла* – *холода*, *света* – *мрака*. Сложное взаимодействие этих мотивов организует эмоционально-смысловое пространство текста, формируя разные виды подтекста в их диалектическом единстве и многообразии, в перетекании одного в

другой: *смысловой* – *эмотивный, текстуальный* – *интертекстуальный, авторский* – *читательский, вербализованный* – *невербализованный* и др.

*Эмотивный подтекст* сопровождает движение внутреннего сюжета и в контексте художественного целого проявляет свойства энергетического центра, на который проецируются эстетические векторы других видов подтекста. При этом образ автора и образы героев – фигуры не равновеликие. Они обуславливают эмоционально-смысловую многозначность содержания текста, в том числе и его подтекстового среза: уровень героя дает возможность интерпретировать мир отдельного человеческого сознания; позиция автора раскрывается как намерение воздействовать на мир и преобразовывать его.

«Студент» – это рассказ о том, как восторженная, согреваемая *теплом* любви, понимания и прощения душа главного героя Ивана Великопольского заставляет его не замечать *холода*, ощутить высокий смысл человеческой жизни, преодолеть растерянность и отчаяние, а *отсвет* костра, у которого грел руки апостол Петр, так же, как и *свет* раннего весеннего утра накануне Пасхи, прогоняет *мрачные* мысли и сомнения, даря веру в добро и красоту.

Рассказ начинается с нестройного звучания параллельно развивающихся эмотивно-настраивающих мелодий, которые эксплицируют внутреннюю растерянность и неуравновешенность состояния главного героя – студента духовной академии: «Погода вначале была *хорошая, тихая*. Кричали дрозды, и по соседству в болотах *что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку*. Протянул один вальдшнеп, и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе *раскатисто и весело*. Но когда *стемнело* в лесу, *некстати* подул с востока *холодный, пронизывающий* ветер, все *смолкло*. По лужам *протянулись ледяные иглы*, и стало в лесу *неуютно, глухо и нелюдимо*. Запахло зимой» (курсив мой. – Е. Л.) [7; т. 10; 306].

Начало текста, отмеченное разными формами внутренней симметрии, задает ритм и эмоциональную напряженность всему рассказу. Наиболее отчетливо эта внутренняя симметрия проявляется на лексическом уровне, продуцируя противопоставление двух ассоциативно-смысловых полей, актуализирующих семы *жизни* и *смерти*: *что-то живое жалобно гудело, кричали дрозды, протянул один вальдшнеп, прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело – стемнело, некстати подул... холодный, пронизывающий ветер, все смолкло, стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо*.

Две темы создаются и переплетением в абзаце двух различных ритмов. Ритмико-синтаксические особенности начала рассказа обуславливают не только смысловые, но и эмотивные векторы. На это первым обратил внимание М. М. Гиришман: «С одной стороны, – отмечает исследователь, – это

последовательное развертывание, расширение ритмической амплитуды с вершиной в наиболее «светлом» и протяженном фразовом компоненте: «...и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело». С другой стороны, этому противостоит все большее уменьшение ритмических единств в развертывании трех последних фраз, нагнетающих «ледяную» семантику, вплоть до последней фразы абзаца, самой короткой, с ударным обобщающим завершением: «Запахло зимой»» (курсив мой. – Е. Л.) [2; 206].

Поддерживая развитие двух параллельно развивающихся мотивов, эмоциональная напряженность сохраняется и во втором абзаце рассказа, передающем ощущение Ивана Великопольского зыбкости всего сущего и бессмысленности усилий обрести морально-нравственную точку опоры. По сравнению с началом рассказа меняется речевой регистр: на смену авторской приходит несобственно-прямая речь героя. Автор предоставляет Ивану Великопольскому самому расставлять эмотивно-смысловые акценты, трижды подчеркнув обособленность «точки зрения» героя: «Ему казалось, что...», «Студент вспомнил, что...», «студент думал о том, что...»

Тем временем холод и мрак для Ивана Великопольского стали физически ощутимы: «У него заоченели пальцы и разгорелось от ветра лицо. Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко, и оттого вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо. Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно» (курсив мой. – Е. Л.) [7; т. 10; 306].

Природная дисгармония легко проникает во внутренний мир героя, смущенного потерей этико-мировоззренческой опоры, и становится знаком его душевной смуты. Показательно, что для автора неважны ее причины, его интересует только ставшее – то состояние, в котором находятся мир и герой. В структурно-смысловом отношении второй абзац рассказа – точка отсчета для внутреннего сюжета – возрождения души молодого человека, усомнившегося в Боге. Ведь, будучи студентом духовной академии, в Страстную пятницу, предполагавшую не только самое строгое соблюдение Поста, но и вообще отказ от еды, он возвращается с тяги – с охоты, которая в контексте актуализации религиозного календаря приобретает статус убийства.

Холод, мрак, пронизывающий ветер, необходимость далекого пешего пути ночью, как и мысль о том, что дома по случаю Страстной пятницы ничего не варили, и чувство голода определили настроение героя. Его самопогруженность, неясность мыслей и противоречивость чувств передают объемные синтаксические конструкции и протяженность абзаца. Эмотивно-смысловые переключки реализуют мотивы холода и тьмы и выдвигают в качестве композиционно значимой тему одиночества: *холод – все сплошь утонуло в холодной вечерней мгле – по-*

*жимаясь от холода; вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо – кругом было пустынно и как-то особенно мрачно – мрак.* Ощущение одиночества нарастает. Оно воспроизводится **невербализуемым подтекстом**, формируемым лабиализованными ударными и безударными звуками, графически обозначенными буквами О – Ё – У – Ю:

«ЧтО-то живОе жалобно гУдело, тОчно дУло в пУстУЮ бУтылкУ» (в первом абзаце) [7; т. 10; 306];

«И теперь, пожимаясь от хОлода, стУдент дУмал о тОм, что тОчно такОй же ветер дУл и при РЮрике, и при ИОанне ГрОзном, и при Петре, и что при них была тОчно такая же лЮтая бедность, гОлод, такие же дырявые солОменные крыши, невежество, тоска, такая же пУстыня крУгом, мрак, чУство гнЁта, – все эти Ужасы были, есть и бУдут, и оттогО, что пройДёт ещЁ тысяча лет, жизнь не станет лУчше» (во втором абзаце) [7; т. 10; 306].

Обилие лабиализованных гласных создает эмоциональное напряжение. Звуковой образ завывающего ветра рождает щемящие чувства неприкаянности и бездомья.

В сознании героя раздвигаются границы времени и пространства, и два временных плана – прошлое и настоящее – обретают статус сосуществующих во множестве переплетений, моделируя будущее и заряжая его эмоционально. Как заключительный аккорд размышлений Ивана Великопольского звучит эмотивно-вялое, модально-пассивное: «И ему не хотелось домой», – фраза, концептуальная не только в номинативном, но и в обобщенно-символическом значении, если учесть, что, с точки зрения религиозного сознания, мир – это божий дом, а отказ героя от дома может быть расценен как беззаконие и грех.

Но «точка зрения» героя на мир и на связь прошлого с настоящим кардинально меняется после встречи у костра и разговора с Василисой и Лукерьей – единственного события, происходящего в рассказе на срезе настоящего. Рассказ Ивана Великопольского о невольном предательстве Петра служит толчком для неожиданного и ошеломляющего духовного прозрения героя. В семантическом пространстве текста с его мотивами *света – тьмы, холода – тепла* слово *костер* обретает статус ключевого словообраза, проецирующего события девятнадцативековой давности на настоящее. Благодаря ему связь времен и событий становится предметно-зримой:

«– Точно так же в *холодную* ночь *грелся* у *костра* апостол Петр, – сказал студент, *протягивая к огню руки.* – Значит, и тогда было *холодно.* Ах, какая то была *страшная* ночь, бабушка! *До чрезвычайности* *унылая, длинная* *ночь!*» (курсив мой. – Е. Л.) [7; т. 10; 307].

Восприятие обобщенно-символического значения слова *костер* в контексте художественного целого подготавливается ассоциативно – через использование слов с семантикой *света* и *теп-*

ла, противостоящих *мгле* и *холоду*, и через рас-средоточенный повтор слова *костер* и его контекстуального синонима *огонь* в проекции на два события: встречу со вдовами и библейскую историю о Петре.

Сначала, выходя из леса на заливной луг, Иван Великопольский в пустынной и мрачной ночи увидел, что «только на вдовьих огородах около реки *светился огонь*; далеко же кругом и там, где была деревня, версты за четыре, *все сплошь утопало в холодной вечерней мгле*» (курсив мой. – Е. Л.) [7; т. 10; 306]. Далекий свет костра – единственная путеводная «звезда» для героя, точка притяжения во тьме и холоде долгого пути.

В следующем абзаце меняется масштаб повествования: студент подходит к костру. Детали укрупняются, вблизи все видится выпуклее и зримее: «*Костер горел жарко, с треском, освещая* далеко кругом вспаханную землю. Вдова Василиса, высокая, пухлая старуха в мужском полушубке, стояла возле и в раздумье глядела *на огонь*; ее дочь Лукерья, маленькая, рябая, с глуповатым лицом, сидела на земле и мыла котел и ложки. Очевидно, только что отужинали. Слышались мужские голоса; это здешние работники на реке поили лошадей» (курсив мой. – Е. Л.) [7; т. 10; 306–307].

Стоя у жарко горящего костра и грея руки, студент «посмотрел кругом *на потемки*», видимо, от холода и внутреннего напряжения, «судорожно встряхнул головой» и стал вслух вспоминать историю Петра. Интересно употребление предлога *на* вместо предполагающегося *в*: выйдя из ночи, озаренный светом костра, студент интуитивно ощущает себя «вне» *тьмы*.

Показательно, что, рассказывая, студент не только непосредственно передает сюжет библейской истории, но и подробно описывает всю предысторию отречения Петра и делает это искренне, взволнованно. Для него крайне важна внутренняя мотивировка произошедшего. Иван Великопольский глубоко сочувствует Петру, на это указывают многочисленные эмоционально-оценочные слова и лексическое обозначение физического и психологического состояния апостола: «*бедный Петр истомился душой, ослабел*», «Петр, *изнеможенный, замученный тоской и тревогой*, понимаешь ли, *не выставившийся, предчувствуя*, что вот-вот на земле произойдет *что-то ужасное*, шел след... Он *страстно, без памяти любил* Иисуса, и теперь вид издала, как его били...» (курсив мой. – Е. Л.) [7; т. 10; 307–308].

Далее следует подробный рассказ о том, как «развели среди двора *огонь*, потому что *было холодно, и грелись*», как Петр, испугавшись подозрительных и суровых взглядов работников, *гревших у огня*, трижды отрекся от Иисуса, а когда в третий раз запел петух, вспомнил слова, которые тот сказал ему на вечера: «Вспомнил, очнулся, пошел со двора и *горько-горько заплакал*. В евангелии сказано: “И исшед вон, *плакался горько*”. Воображаю: тихий-тихий, *темный-*

*темный* сад, и в тишине едва слышатся *глухие рыдания...*» (курсив мой. – Е. Л.) [7; т. 10; 308].

В поле зрения студента снова оказывается эмотивно-смысловое противопоставление *света* и *тьмы*. Прямая отсылка к тексту Евангелия является стимулом к формированию *интертекстуального подтекста*, поскольку в эстетическом пространстве Евангелия от Иоанна *свет* и *тьма* образуют устойчивый эмотивно-смысловой мотив, лежащий в основе символических противопоставлений. (В этой переключке символическую многоплановость приобретает и имя главного героя – Иван, отсылающее читателя как к апостолу Иоанну Богослову, так и к мысли о самом простом русском имени.) В первой главе Евангелия говорится, что Слово было вначале, в нем «была жизнь» и «жизнь была *свет* человек»; «И *свет во тьме светит*, и *тьма* не объяла его» (Иоанн, 1:5). «Был *Свет* истинный, который просвещает всякого человека, приходящего в мир» (Иоанн, 1:9). «*Свет* истинный» – это Иисус Христос, который, обращаясь к народу, говорит: «Я *свет* миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить *во тьме*, но будет иметь *свет* жизни» (курсив мой. – Е. Л.) (Иоанн, 8:12).

Тема учения, которое есть «свет миру», получает развитие в Первом соборном послании: «Кто любит брата своего, тот пребывает *во свете*, и нет в нем соблазна. А кто ненавидит брата своего, тот находится *во тьме*, и *во тьме* сходит, и не знает, куда идет, потому что *тьма* ослепила ему глаза» (курсив мой. – Е. Л.) (1-е Посл. Иоанна, 2:10–11).

Интертекстуальный контекст расширяет эстетические возможности слова *костер*, придавая ему символическое значение. Костер – рубеж для героя: он идет на свет костра одним человеком, а уходит другим.

На значимость лексико-семантического уровня в формировании смысловой глубины текста и его эмотивно-смысловых акцентов указывал и А. С. Собенников: «Слова “огонь”, “свет” и их производные употреблены автором десять раз, а “мрак”, “темнота”, т. е. “тьма” – семь раз. Если учесть, что “Студент” – один из самых лаконичных рассказов Чехова, то символы “света” и “тьмы” поистине становятся смысловым центром чеховского шедевра» [6]. И далее: «В контексте чеховского пасхального рассказа “тьма” – мир, не просветленный светом Христова учения. Поэтому путь Ивана Великопольского от “тьмы” к “свету” – это путь от ненависти к любви, от одиночества и чувства потерянности в мире к людям, от бездомности к дому» [6].

Такой вывод вполне органично вытекает из филологического толкования рассказа. Отметим только, что, на наш взгляд, глубина чеховского текста дает возможность считать, что рассказ ставит перед читателем нравственно-этические проблемы в масштабе гораздо более широком, чем вера и безверие.

На первый взгляд, студент духовной академии, готовящийся к службе Богу, должен был бы противостоять вдовам, крестьянкам Василисе и Лукерье. Здесь оказывается важной этимология слова «студент»: от латинского слова *studens* (*studentis*) – «усердно работающий, занимающийся» [5; 613]. Вдовы, хотя и ходили на службу («– Небось, была на двенадцати евангелиях?» – Была, – ответила Василиса»), в Страстную пятницу не отказываются от еды (когда студент подходил к костру, Лукерья мыла котел и ложки), а значит, по мнению людей глубоко религиозных, вера их недостаточно глубока.

Но спасают «заблудшего» студента именно эти женщины. Толчком к его внутреннему возрождению служит эмоциональная реакция слушательниц, а не факт рассказа об отречении Петра. Ведь сам рассказ у костра убеждал вовсе не в том, что в событиях Страстной пятницы направляющую роль играли *правда* и *красота*, а скорее – в прямо противоположном: *правда* и *красота* всегда были жертвами жестокой и непреложной необходимости, проявления человеческой слабости, ошибки, невольного предательства. Но вопреки этому внезапно обретенный новый взгляд Ивана Великопольского на свою собственную жизнь и на историческую жизнь человечества полон радости и надежды. Мысль о правде и красоте, всегда направлявших человеческую жизнь, сильным аккордом звучит в финале рассказа, невольно возвращая читателя к его началу – названию. Теперь оно воспринимается читателем на новом смысловом уровне: молодому студенту еще многому придется научиться у окружающих его людей, в том числе силе сострадания и чувству душевного родства со всем миром.

Глубина страданий Петра остро ощущается слушательницами: Петр «горько-горько заплакал», и Василиса *заплакала*. Повтор глагола – одно из звеньев «цепи», связывающей два сюжетобразующих события рассказа.

«Продолжая улыбаться, Василиса *вдруг* всхлинула, слезы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам, и она заслонила рукавом лицо от *огня*, как бы *стыдясь своих слез*, и Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который *сдерживает сильную боль*» (курсив мой. – *Е. Л.*) [7; т. 10; 308].

Это слово через лексический повтор трижды возвращает сознание самого Ивана Великопольского к тому, что происходило у костра на вдовьих огородах. Мысль о том, почему заплакала Василиса, не будет давать ему покоя: «Теперь студент думал о Василисе: если она *заплакала*, то...» (курсив мой. – *Е. Л.*) [7; т. 10; 308].

Далее: «Студент опять подумал, что если Василиса *заплакала*, а ее дочь смутилась, то...» (курсив мой. – *Е. Л.*) [7; т. 10; 308–309].

«Если старуха *заплакала*, то...» (курсив мой. – *Е. Л.*) [7; т. 10; 309].

Слезы героини – это знак внутреннего очищения, неуничтожимого стремления к правде и красоте, того, что женщины – Василиса и Лукерья – не впали в грех уныния и отчаяния, а сохранили живую душу. Слезы – знак того, что непосредственная связь времен: настоящего и того, «что происходило девятнадцать веков назад», осознается Василисой и Лукерьей глубоко эмоционально. Они видят в апостоле Петре своего брата, глубоко переживают за него, страдают ему. *Со-страдание* и есть та *цепь*, которая не знает ни временных, ни пространственных преград и может быть точкой опоры для каждого из нас. Именно о ней думает Иван Великопольский в конце рассказа, когда мысли об одиночестве отступают и студент осмысляет себя как одного из многих, кто, возможно, мучился теми же сомнениями и так же искал путь из тьмы к свету: «Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною *цепью* событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой *цепи*: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» (курсив мой. – *Е. Л.*) [7; т. 10; 309].

Если же обратить внимание на то, что из всех персонажей, оказавшихся у костра на вдовьих огородах, плачет только Василиса – пожилая женщина, мать, то открывается еще один смысловой пласт: слезы матери (в том числе и в христианской символике) всегда были символом любви и неизбывной боли.

Отсюда перебрасывается ассоциативный мостик к внутреннему состоянию Ивана Великопольского. Он возвращался домой с неохотой (вспомним начало рассказа: «И ему *не хотелось* домой»), но после встречи со вдовами неосознанно воспринял свою деревню уже не как *пустынную*, а как *родную*, переправился на пароме через реку (деталь, рождающая ассоциацию с возможностью внутреннего перерождения), поднялся в гору (глубоко символично, поскольку речь идет о духовном росте героя) и по-новому осмыслил жизнь – свою и других людей. Чувство одиночества отступило. Гармония мира восстановлена. Поэтому *одинокий огонь* на вдовьих огородах теперь Ивану Великопольскому видится *спокойно* мигающим на жестоком ветре.

Высокие эмоциональные ноты финала рассказа связаны с использованием ключевых слов текста *правда* и *красота*, через эмотивную и смысловую призму которых ретроспективно просматривается весь эксплицитно и имплицитно явленный смысл произведения. Рассказ заканчивается описанием того, о чем думал Иван Великопольский: «*Правда* и *красота*, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы, – ему было только 22 года, – и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинст-

венного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» (курсив мой. – Е. Л.) [7; т. 10; 309].

Но у Чехова не бывает однозначных финалов, и победа правды и красоты для читателя не столь очевидна, если он умеет видеть в структуре чеховского повествования знаки подтекстного разведения «точки зрения» героя и «точки зрения» автора. В этом ракурсе толкования текста **авторский** и **читательский подтексты** наиболее ярко проявляют себя как личностно-значимые смыслы.

В финале рассказа студентом овладели светлые мысли, и даже узкая *полоса холодной багровой зари* не омрачила его вдохновенного состояния. Эта фраза важна с точки зрения лексических переключек двух стержневых мотивов рассказа: слово, представляющее мотив *мрака и холода*, оказывается в кольцевом окружении слов противоположной эмоционально-смысловой направленности. Звучит здесь и отзвук *холодной вечерней мглы* второго абзаца. Тревожно звенит и цветовая нота как знак еще предстоящих испытаний и мук.

Автор дистанцируется от «точки зрения» студента с помощью несобственно-прямой речи: «думал о том, что»; вводного слова с допускающе-вероятностным значением «*по-видимому*» и модального глагола «*казалась*»; включения вставной конструкции с указанием на возраст студента и с контекстуально важной ограничительной частицей *только*: «...ему было *только* 22

года». Текст не содержит прямого указания на то, что для студента это внутреннее состояние станет устойчивой опорой на долгое время.

Но скепсис зрелого автора мягок: рассказ заканчивается на высокой эмоциональной ноте, реализуемой через обилие открытых гласных: *пРАвда и красОтА, направлЯвшие, тАм, продолжАлись, днЯ, всегдА составляли глАвное, слАдкое ождАние счАстья, овладевАли им мАло-помАлу*, ряд однородных членов: «Жизнь казалась ему *восхитительной, чудесной и полной высокого смысла*». Лирически выраженное чувство надежды эксплицируется в музыкальной гармонии фразы, которая создается повторяемостью союза *и* в пределах последнего абзаца; трехчленностью конструкции, объединяющей однородные ритмико-синтаксические единицы. Лексический повтор слова *счастье* в контексте художественного целого вместе со словами *правда* и *красота* приобретает композиционно значимый смысл, устремленный в пространство текста и за его пределы. Мотив пути – из *тьмы* в *свет* – в чеховской поэтике не подразумевает простого и одновременного достижения цели.

Таким образом, разные виды подтекста формируют смысловую многоплановость художественного целого. Они образуют сложную систему взаимопроникающих и взаимодополняющих структур – объемных, открытых и эксплицирующих глубинные смыслы, которые актуализируются в процессе филологического толкования текста.

Эстетика настроения в чеховском рассказе, явленная через экспликацию подтекстовых смыслов, выступает в роли идиостилевой черты.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белянин В. П. Психолингвистические аспекты художественного текста. М.: Изд-во МГУ, 1988. 127 с.
2. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. М.: Советский писатель, 1982. 367 с.
3. Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М.: Гослитиздат, 1959. 487 с.
4. Голякова Л. А. Текст. Контекст. Подтекст. Пермь: Пермский ун-т, 2002. 231 с.
5. Захаренко Е. Н., Комарова Л. Н., Нечаева И. В. Новый словарь иностранных слов. М.: Азбуковник, 2003. 784 с.
6. Собенников А. С. «Между “есть бог” и “нет бога”...» [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://slovo.isu.ru/chekhov\\_christ.html](http://slovo.isu.ru/chekhov_christ.html) (дата обращения: 15.04.09).
7. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1974–1983.