

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного


ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Роль вводных компонентов в художественном тексте (на материале прозы А.П. Чехова)

Исполнитель Сапаров Ремезан
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
Юсупова Дильбаржон
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой 
(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент

(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

« 5 » июня 2023 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Роль вводных компонентов в художественном тексте	6
1.1. Понятие вводности в художественном тексте	6
1.2. Классификация вводных компонентов в художественном тексте	13
Выводы по 1 главе	19
ГЛАВА 2. Роль вводных компонентов в прозе А. П. Чехова	20
2.1. Особенности чеховского стиля	20
2.2. Анализ вводных конструкций в прозе А. П. Чехова	41
Выводы по 2 главе	58
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	60
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	62

ВВЕДЕНИЕ

В художественном тексте автор определяется как личность, предстающая в произведении и выраженная через языковое пространство субъекта. Совокупность языковых средств реконструирует уникальное сознание писателя, представляющее его ценности, установки, цели. Через анализ языковой личности писателя происходит выявление и понимание его жизненных доминант и мотивов, которые находят отражение в создаваемых им текстах.

Рассмотрение образа автора является главной задачей для предметного анализа индивидуальных особенностей стиля, подразумевающего образ создателя художественного текста, который возникает только в результате когнитивной деятельности читателя. Образ автора как проявление категории субъектности является стержнем, составляющим единство всех элементов структуры литературного произведения [Ливинская, 2018, с. 66].

Усиление роли стилизации связано, прежде всего, с ощущением изжитости старых установок и ценностей. Апробация новых эстетических идей происходит не только в форме отказа от прежних достижений, но и в форме обновления и перепроверки их через стилизацию.

Пристальный интерес к Чехову обусловлен осознанием того, что в его творчестве заложены некие принципы и особенности, объясняющие многое в литературе конца XIX - начала XX века, и современной литературе. Поэтому одной из важнейших задач становится изучение произведений А.П. Чехова как художника-предтечи, глубокого и многостороннего новатора, который замыкает один этап развития русской литературы и открывает другой. Выяснение этой роли требует коллективных усилий исследователей [Кубасов, 1998, с. 76].

Таким образом, **актуальность** выбранной проблемы заключается в пристальном внимании ученых к творчеству А. П. Чехова как новатору в форме письма. А. П. Чехов создал поистине неповторимым образы, которые

до сих пор представляют интерес для изучения.

Цель работы – произвести анализ вводных конструкций в прозе А. П. Чехова.

Задачами исследования являются:

- 1) рассмотреть литературу, посвященную понятию вводности в художественной литературе;
- 2) рассмотреть существующие классификации вводных компонентов в художественном тексте;
- 3) рассмотреть особенности идиостиля А. П. Чехова;
- 4) проанализировать вводные компоненты в прозе А.П. Чехова.

Объект исследования – проза А. П. Чехова.

Предмет исследования – вводные конструкции, используемые в прозе А.П.Чехова.

Источниковую базу исследования составили труды таких исследователей, как Хассан Шали А. Н., Лелис Е. И., Химич В. В., Газаева Л. В. и др., изучавшие понятие и особенности художественного текста, а также вводность, Чудаков А. П., Кубасов А., Кондратьева В. В., Конурбаев Э. М., занимавшиеся исследованием творчества А. П. Чехова.

Практическая значимость работы состоит в том, что результаты проведенного исследования могут стать основой для разработки курсов по лингвистике, общему языкознанию, литературе.

Материалом исследования являются произведения А.П. Чехова: «Радость», «Драма в циркульне», «Скверный мальчик», «Смерть чиновника», «Дом с мезонином», «Художество», «Толсты и тонкий», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Ионыч», «Дама с собачкой».

Структура работы Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. Первая глава посвящена изучению вводности как категории, отражающей некоторые принципы в построении предложения и занимающей

определенную позицию в предложении, и, соответственно, выполняющей в нем определенные функции.

Во второй главе рассматриваются особенности чеховского стиля и производится анализ вводных конструкций в произведениях писателя.

В заключении подводятся итоги исследования, и намечаются его дальнейшие перспективы

ГЛАВА I. РОЛЬ ВВОДНЫХ КОМПОНЕНТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

1.1. Понятие вводности в художественном тексте

Художественный текст является сложным образованием, что доказывается большим количеством существующих подходов к его изучению. Благодаря различным направлениям в лингвистике появились новые стратегии, расширяющие границы его изучения. Данные стратегии позволили выявить глубинные смысловые структуры, формирующие пространство текста, куда заключено авторское мировоззрение, выраженное посредством стилистических средств. Они позволяют выявлять глубинные смысловые структуры, формирующие художественное пространство текста как особой модели отражения реального мира, творчески переработанного автором через его субъективное преломление. Понимание и интерпретация художественного текста на смысловые (определяющие идею) доминанты.

При формировании этих доминант автором используются традиционные стилистические приемы, формирующие прецедентность и интертекстуальность текста. Прецедентность определяется как «отражение в тексте национально-культурной традиции в оценке и восприятии исторических событий и лиц, мифологии, памятников искусства, литературы, произведений устного народного творчества». Прецедентность определяется национально-культурной традицией (памятники искусства, исторические события). Фразеологизмы, предложения и лексемы, носящие национально-культурный характер, можно отнести к прецедентным особенностям.

Прецедентность и интертекстуальность, однако, не претендуют на то, чтобы быть главными категориями текста. Связность, целостность, завершенность являются основополагающими категориями любого текста. Завершенность является важнейшей категорией, свидетельствующей о наличии границ текста.

Текст, кроме всего, является высшей коммуникативной единицей,

тяготеющей к смысловой замкнутости и законченности, конституирующим признаком которой является связность, проявляющаяся каждый раз в других параметрах, на разных уровнях текста и в разной совокупности чистых связей. Данные лингвистические категории сохраняют единый план содержания и восприятия текста. Обращение к экстралингвистическим факторам, которые лежат в основе прецедентности и интертекстуальности позволяют расширить рамки его исследования. Как следствие имманентные (неизменные) свойства текста и само понятие «текст» начинают подвергаться значительным модификациям, особенно под влиянием тезиса о множественности его интерпретаций с учетом фоновых знаний [Кудряшева, 2017, с. 254].

В продолжение разговора об интертекстуальности, можно привести определение Капустиной А. О.: "Интертекстуальность наполняет художественное произведение новым смыслом, заставляя тексты взаимодействовать между собой", подтверждая свое мнение тем, что интертекстуальный анализ предназначен для сопоставления сходных явлений; реализации глубинных аспектов; изучение сдвигов художественных систем (новообразования в творчестве автора с течением времени) [Капустина, 2018, с. 10].

Художественный текст имеет диалогическую природу в координатах автор (продюцент, адресант) - читатель (реципиент, адресат), а автор и/или повествователь, рассказчик может объяснять или комментировать собственную манеру речи с целью уточнения вектора предполагаемой интерпретации текста читателем. Языковая личность подразделяет все выраженное вербально на два мира - собственные и чужие слова.

Автор художественного текста обычно осознает, что интерпретация текста, ему не принадлежащего, представляет собой его декодирование, удачное или неудачное, при этом читатель изначально не знает текстовый код, а реконструирует его, что определяет введение в текст вербальных и невербальных знаков, которые репрезентируют комментирование

речемышлительной деятельности Говорящего и позволяют адекватно декодировать эксплицитную и имплицитную информацию, содержащуюся в тексте [Кузнецова, 2020, с. 265].

Симоненко М. Ю. отмечает, что в грамматической литературе часто смешиваются понятия вводности и обособления. Эти понятия необходимо разграничивать, хотя это очень трудная задача, так как они имеют некоторые общие черты.

Не обращая внимания на пунктуацию при обнаружении вводности в текстах, можно утверждать, что скобки, являются прямым признаком вводности. Скобки, однако, выражают то, что заключенная в них информация "выпадает" из общей синтаксической связи предложения и является лишь вставным разъяснением к нему. Согласно другому мнению, вводные слова, группы слов и даже предложения могут отделяться в предложении запятыми, тире, скобками. Иногда указывается, что в качестве вставных конструкций могут оформляться придаточные части предложения с различным значением, что не всегда так. Скобки действительно выделяют заключенные в них слово или группу слов - но выделяют в большинстве случаев только интонационно и служат целям обособления. Взятые в скобки слова не являются членами предложения, хотя непосредственно взаимосвязаны с информацией в тексте.

За основу разграничения вводности и обособления следует брать синтаксические критерии. Вводным элементом не может считаться то, что является членом предложения. В случае обособления речь всегда идет исключительно о членах предложения.

Семантико-синтаксических признаки обособления достигаются более сильным ударением, паузами и характерной интонацией (интонация целых предложений), в речи чувствуется выделение того или иного второстепенного члена предложения с относящимися к нему словами; во время прослушивания мы замечаем, что он оторван от другого грамматически связанного с ним члена.

Симоненко М. Ю. также приводит в пример гипотезы А. М. Пешковского, где определяющим признаком обособления является интонация; интонационный момент он кладет в основу всего изложения вопроса. Общее определение обособленного члена подчеркивает фонетические приметы обособления, обращая минимальное внимание на грамматическую сущность.

В практике существуют некоторые обязательные и необязательные признаки обособления, где говорится о том, что обособляющийся член остается второстепенным членом предложения. Утрата части связей бывает обусловлена позиционным моментом и всегда связана с моментом произнесения. Обособление подразумевает отсутствие интонационной слитности, характерной предложению без обособленных членов. Фонетическое преобразование при этом может быть единственным показателем серьезных семантических сдвигов и изменений, которые возникают в результате обособления. В этом случае речь идет о необязательном обособлении, когда происходит обособление однословных членов. отождествление фактически-языкового аспекта (интонационного) с графически-языковым (пунктуационным), безоговорочное отнесение интонации и пунктуации к одному ряду признаков обособления представляется ошибочным [Симоненко, 2009, с. 109].

Поликарпова О. Н. и Поликарпов И. А. говорят о коммуникативной роли вводных компонентов в контексте коммуникативного подхода. В данном случае предложения должны рассматриваться как определенное высказывание, главным составляющим которого являются продуцент, реципиент, пресуппозиция коммуникантов и сама ситуация общения. Исследователи ссылаются на сторонника коммуникативного подхода Дж. Серля, который в своем исследовании устанавливает основную функцию вводных компонентов высказывания, которой является вербальная экспликация иллокутивного компонента высказывания.

Другой подход в изучении вводных компонентов - логико-

грамматический - образовался на стыке теории генеративной семантики предложения, философии и логики. При логико-грамматическом подходе производится анализ модально-диктальных отношений между значением глагола пропозиционального отношения и пропозицией высказывания, при помощи которого в дальнейшем интерпретируется вводный элемент в рамках всего высказывания.

Не стоит забывать, что вводность - это сложное явление, и потому ее нужно рассматривать в контексте всех существующих подходов. В рамках комплексного подхода при исследовании явления вводности учитываются семантические, функциональные и структурные признаки и свойства, приводя, к объективному раскрытию самых разных признаков вводности как особой подсистемы синтаксического строя языка.

Понятие вводности основано на наличии языковых репрезентантов (вводных компонентов и вставочных конструкций). Безусловно, вводные компоненты могут значительно различаться по сложности структуры и быть: односложными, словосочетанием или полипредикативными конструкциями. Структура и компонентный состав определяют разграничение вставных конструкций и вводных компонентов с последующим вычленением в рамках классификации структур вводных слов, вводных словосочетаний и вводных предложений [Поликарпова, 2018, с. 209].

В настоящее время природа вводности еще недостаточно хорошо изучена. Традиционно, разграничивают вводные компоненты (вводные слова, словосочетания, предложения) и вставки.

Явления вводности и вставных конструкций связаны с понятием модальности. С точки зрения коммуникативно-прагматической лингвистики вводные компоненты можно определить как компоненты высказывания, формирующие субъективно-модальный план и реализующие определённые коммуникативно-прагматические установки говорящего. Вставки же являются особым синтаксическим средством передачи добавочной, дополнительной информации (поясняющие, уточняющие и развивающие

содержание основного высказывания замечания).

Вводные компоненты чаще всего обособляются запятыми, вставки же - скобками. Говоря об интонационной специфике, вводные компоненты и вставки отделяются от высказывания паузами.

Вводные слова и словосочетания не являются членами предложения. С их помощью говорящий выражает свое отношение к содержанию высказывания (уверенность или неуверенность, эмоциональную реакцию и др.):

Пример: *К сожалению, у него не было акварельных красок.*

Эту же функцию могут выполнять и вводные предложения.

Например: *Меня, смею сказать, полюбили в доме* – по структуре определённо-личное односоставное предложение; *В жизни, знаешь ли ты, всегда есть место подвигам* – по структуре двусоставное предложение; *Мы, если хочешь знать, мы требовать пришли* – по структуре условное придаточное односоставное предложение.

На письме вводные слова, словосочетания и предложения **обычно выделяются запятыми.**

При определении синтаксической функции и расстановке знаков препинания в некоторых случаях требуется учитывать несколько условий.

1) Слово «наверное» является вводным в значении «вероятно, по-видимому»:

Сёстры, наверное, уже спят.

Слово «наверное» является членом предложения в значении «несомненно, точно»:

Если я буду знать (как?) наверное, что я умереть должна, я вам тогда всё скажу, всё!

2) Слово «наконец» является вводным:

- если указывает на связь мыслей, порядок их изложения (в значении «и ещё»), завершает собой перечисление:

Опекушин был выходцем из простого народа, сперва – самоучка, затем признанный художник и, наконец, академик.

Часто слову «наконец» предшествуют при однородных членах слова во-первых, во-вторых или с одной стороны, с другой стороны, по отношению к которым слово наконец является замыкающим перечисление;

- если даёт оценку факта с точки зрения лица говорящего или употребляется для выражения нетерпения, для усиления, подчёркивания чего-либо:

Да уходите же, наконец!

Кроме этого, мы можем говорить, что вводные компоненты связаны с актуальным членением предложения. Как правило, вводный компонент актуализирует определенный член предложения, то есть актуализирует рему (новую информацию) в предложении. В русском и английском языках вводные конструкции могут занимать любое место в предложении: могут свободно стоять в начале, в конце, в середине.

Также, существует мнение, что вводные компоненты являются синтаксически независимыми. Другие мнения основаны на том, что вводный компонент и само предложение имеют особый характер связи - соотносительный. Помимо этого, между предложением и вводным компонентом существует смысловая и грамматическая, а также выражается интонационно.

Категория вводности является лингвистическим явлением. Категория вводности включает в себя вставки и собственно вводные компоненты, и объединяются в отечественном языкознании общим понятием "парентезы".

Вводные слова имеют некоторые общие черты (признаки):

- Сюда не входят слова с конкретно-предметными значениями;
- Сохранение лексического и грамматического смысла;
- Выражение отношения говорящего к сообщаемому (модальное значение) [Борисова, 2020, с. 90].

Таким образом, мы можем смело утверждать, что вводные компоненты

(слова и конструкции) часто рассматривают как сложное явление, имеющее свои структурные признаки, грамматически и лексически связанные с предложением обособленные части предложения. Большинство исследователей утверждают, что смысл вводных конструкций объясняется их функцией в предложении (уточнение какой-либо информации, указание на что-либо, выражение модального значения уверенности/ неуверенности и т.п.).

1.2. Классификация вводных компонентов в художественном тексте

Любое художественный текст - это словесное речевое произведение, в котором реализуются единицы всех уровней языка. Художественный текст объективирует мысль автора, передает знания о мире и человеке, человеческий опыт. Художественное произведение всегда создается для передачи авторского замысла в соответствии со своим собственным видением.

Текст является основным, но не единственным компонентом текстовой деятельности. Компонентами его структуры являются адресант, адресат и отображаемая действительность. Сложность структурной, семантической и коммуникативной организации, соотнесенность коммуникации с читателем, автором, действительностью обеспечивает существование множества подходов к изучению текста. Среди них самыми распространенными являются:

- 1) Лингвоцентрический;
- 2) Текстцентрический;
- 3) Антропоцентрический;
- 4) Когнитивный.

Множество подходов дополняет друг друга и способствует полному раскрытию природы художественного текста в лингвистическом аспекте.

Художественный текст определяется как коммуникативно направленное вербальное произведение. Перевод художественного текста требует творческого подхода.

Художественный текст отличается большим разнообразием тропов и фигур. К основным особенностям художественного текста можно отнести: фикциональность; синергетическая сложность; целостность; взаимосвязь элементов; рефлексивность поэтического слова; наличие подтекста; влияние межтекстовых связей, интертекстуальности.

Таким образом, текст художественный и текст логический существенно отличаются друг от друга, так как именно художественный текст опирается на образное представление мира для передачи комплексной информации.

Также данные виды текстов отличаются и своей целью: в то время, как логические тексты предназначены для передачи фактической информации, художественный текст призван обеспечить некое воздействие на читателя, что, безусловно, является его главной целью - заставить читателя задуматься, заставить переживать, почувствовать и т. п. [Хассан, 2015, с. 103]

Текст, по мнению С. П. Рубцовой, - это многогранное понятие, являющееся также и объектом культуры и проявляющееся во всех сферах жизни и искусства. В нашем случае - в литературе (художественный текст).

Художественный текст всегда изображает действительность, взаимоотношения между людьми, но может также отображать ирреальные действия, не присущие человеческому миру.

Так же, как и представленную выше характеристику текста, мы можем отнести к особым признакам художественных текстов и художественное пространство, которое позволяет автору перебрасывать своих персонажей из одной пространственной зоны в другую. Сознание, подобно художественному пространству, обладает такими характеристиками, как прерывность и неупорядоченность, т.е. информация, содержащаяся в памяти, может проявиться в виде воспоминаний, отсылке к каким-либо прошлым событиям.

Более того, автор произведения может быть недождественен своему герою, что проявляется в нейтральной оценке автором происходящих событий, но делается акцент на мнении героя, которое раскрывается в процессе развертывания сюжета и приобретает силу. Так выражается скрытая точка зрения самого автора, которая позволяет читателю самостоятельно задуматься над тем, что же задумал автор [Рубцова, 2017, с. 54].

Конурбаев М. Э. и Менджеричкая О. Е. в своем исследовании, посвященном функции воздействия в художественной литературе обсуждают данное понятие, введенное в свое время академиком В. В. Виноградовым (наряду с функциями общения и сообщения) и прочно устоявшееся в современной филологической терминологии.

Понятие воздействия является актуальным в силу того, что любое художественное произведение создается для определенного воздействия, т.е. обладает функцией воздействия. Для рассмотрения этого вопроса есть две причины: во-первых, с тех пор, как оно вошло в обиход, оно начало использоваться лингвистами очень широко и часто применялось ко всем текстам, так или иначе выходящим за рамки нейтральности. Вторая причина - увеличение числа исследований в области лингвопоэтики. Во многих работах, посвященных этой проблеме, неоднократно подчеркивалось, что основой данного уровня анализа является способность исследователя выделить в художественном тексте различные типы эстетически значимых элементов, которые и составляют основу литературы.

Безусловно, именно факт существования широкого спектра такого рода текстов (мемуары, проза, художественная литература, публицистические тексты) и послужил причиной того, что термин «функция воздействия» стал применяться исследователями без разбора, как по отношению к текстам художественной литературы, так и к типам информационных текстов".

Под словом «литература» понимается разновидность текстов, объединенных глобальным эстетическим заданием, в которых вымысел составляет необходимую основу языкового функционирования. В этом

смысле данные произведения речи будут противопоставлены информационным текстам - фактическому материалу, каким бы разнообразным и экспрессивным он ни был.

Воронцова Т. А. в своем труде "Элементарная стилистика" говорит об особенностях художественного текста, к которым относятся:

- Разнородный состав языковых средств;
- Использование ресурсов стилистических русского языка (изобразительно-выразительные средства);
- Стилистическая окрашенность;
- Актуализация внутренней формы слова;
- Сочетание коммуникативной и эстетической мотивированности;
- Авторская речь и речь персонажей можно четко проследить;
- Эмоционально-экспрессивная соотнесенность единиц разных уровней языка [Воронцова, 2008, с. 33].

По мнению других исследователей, Закировой О. В. и Тиригуловой Р. Х., для художественного текста характерна образно-эмоциональная (субъективная), содержательная и оригинальная форма, в которой и заключается сущность художественного текста.

Образность (наличие образов) является основополагающим понятием художественного текста. Посредством образности реализуется взаимодействие разноуровневых единиц языка: от звуковых до синтаксических. Язык обладает набором образных средств, к которым относятся метафоры, экспрессивная лексика, служащих для выражения эмоций. Индивидуальный стиль художественного текста проявляется в его субъективности, индивидуально-авторской позиции.

Ряд особенностей, присущих художественному тексту, говорит об уникальности и неповторимости авторского стиля:

- Изображаемая действительность часто не соответствует реальности (происходит ее преломление в соответствии с авторскими предпочтениями);

- Присутствие художественной эстетической информации, реализуемой в пределах определенного текста;
- Наличие сложной организации, которая представлена средствами общенационального языка и возможность декодирования информации читателем;
- Полисемантичность (зависит от времени, предпочтений писателя и т.п.);
- Наличие мотивированного значения (полное отражение внутреннего значения посредством языка);
- Приращение смысла единицами языка художественного текста;
- Взаимосвязь элементов текста;
- Полифункциональность;
- Наличие скрытой информации;
- Антропоцентричность (направленность на читателя).

Лелис Е. И. обращает особое внимание на теорию подтекста, под которым понимается некая смысловая составляющая текста, но не является полным синонимом слова "смысл".

Распространенной точкой зрения среди лингвистов стала работа Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского о том, что художественный текст стоит рассматривать как целостное и замкнутое явление, где подтекст извлекается читателем на основании восприятия данного целого.

Подтекст необходим для того, чтобы осмыслить сказанное автором, декодировать текст, восстановить авторский подтекст. Однако, содержание текста практически всегда понимается читателем правильно, так как оно объективное.

Имплицитность и эксплицитность находятся в сложных отношениях в художественном тексте, и, как правило, только одна из представленных форм существует в тексте. Эксплицитность во многом помогает читателю (интерпретатору) понять смысл, авторскую задумку, в то время как имплицитность создает неясность фактов излагаемого: "Подтекст

(импликация) - способ организации текста, ведущий к резкому росту и углублению, а также изменению семантического и/ или эмоционально-психологического содержания сообщения <...>".

Таким образом, подтекст является многоплановым понятием, граничит между субъективным и объективным в художественном тексте; является частью семантической структуры текста и презентует выводные смыслы [Лелис, 2008].

Жанровая специфика и типология вторичных литературных жанров, где композиция составляет построение произведения, играет важную роль. Жанровая определенность, несомненно, свойственная всем текстовым уровням, прежде всего проявляется в типичности построения целого, в том числе типичности начала и завершения текста.

При особом взгляде на начало текста как на сильную позицию на данный момент изучаются функции и стилистические особенности начала художественного текста, отмечается высокая информативность начала научного текста, предпринимаются попытки типологии начальных строк художественного прозаического текста. Однако остаются неясными вопросы о границах начала, о законченной типологии начала текста, о его жанровом аспекте. Кроме того, факт существования многочисленных обозначений начала текста свидетельствует о недостаточной определенности самого этого понятия.

Таким образом, мы видим большое разнообразие подходов к изучению вводных компонентов, где каждая точка зрения доказывается и имеет место быть. Однако, наиболее распространенным остается деление вводных компонентов на слова, словосочетания и предложения. Вводные компоненты и вставки имеют различный характер: в то время, как первые могут грамматически не быть связанными с предложением, показывая свою независимость, вторые - логически и синтаксически связаны с предложением и несут дополнительную информацию.

Выводы по главе 1

Говоря о художественном тексте, сложно не коснуться особой природы художественного текста. Художественный текст является уникальным авторским выражением собственной задумки. В этом случае уместно говорить о языковой личности писателя, которая выражается целенаправленно, через создаваемые автором образы.

Идиостиль автора во многом определяет жанр, в котором написано произведение. Стилиевые особенности автора могут проявляться на протяжении всего текста и выражать собственную оценку автора прямо или косвенно, с помощью коннотативных значений определенных слов.

В рамках выбранной нами проблемы, мы попытались разобраться в явлении вводности. Вводность - многоплановое и неоднозначное явление, которое может существовать как в форме одного слова, так и целого предложения.

Традиционно, вводные конструкции можно подразделять на отдельные слова, словосочетания и вставные конструкции, которые дают читателю дополнительную информацию о происходящем.

Касаясь функций, которые могут выполнять вводные конструкции, прежде всего, мы обращаем внимание на функцию уточнения, которая встречается среди большинства таких конструкций. Именно эта функция расширяет наши знания о чем-либо: происходит разъяснение, утверждение. При этом, вводная конструкция используется автором намеренно, чтобы произвести некое воздействие на читателя, так как одно и то же предложение можно сказать разными способами, включая в текст вводную конструкцию или исключая ее и делая, таким образом, текст более лаконичным.

Итак, вводные конструкции представляют интерес для лингвистических исследований уже тем, что являются средством выражения авторской позиции, которая может быть "завуалирована" и требует особого внимания читателя, чтобы "разгадать" замысел автора.

2.1. Особенности чеховского стиля

Творчество А. П. Чехова занимает совершенно особое место в истории мировой художественной литературы. Это обусловлено особенностями его художественного стиля, мастерства, содержанием, тематикой и проблематикой его произведений, а также особенностями его языка. Считается, что именно Чехов впервые в мировой литературе смог с огромной убедительностью показать трагизм обыденности, безысходность повседневности. Все то, что впоследствии стало чуть ли не главной темой XX столетия, впервые было обозначено в творчестве великого русского писателя. Как отмечают исследователи, «творчество А. П. Чехова занимает одно из важных мест в истории русской литературы XIX века. Оно ознаменовало собой переходный период, когда в общественно-политической и идейно-философской жизни страны, а также в историко-литературном процессе происходили коренные изменения.

Русская литература, как и русская история, жила накануне новой эпохи и была занята поисками новых идей и форм, нового способа осмысления происходящих в жизни процессов. В этот период одной из важных задач литературы становятся поиски новой личности, точное переосмысление миссии и задач передовой личности эпохи. Чехов широко использовал в своих произведениях лексико-семантические и грамматические возможности русского языка. Например, одним из приёмов, используемых А. П. Чеховым, является прием контраста.

Великолепное знание лексических и семантических средств русского языка, способность дифференцировать тончайшие оттенки значений позволяют писателю создавать удивительные образцы художественного контраста.

При этом он не говорит прямо, а создает образ, вводя, например, в общий положительный семантический поток некоторые семы, обладающие

отрицательной коннотацией, и за счет этого трансформирует образ, делает его неоднозначным.

Чехов очень любил музыку и язык его произведений был наполнен музыкальностью. Музыкальность произведений Чехова достигается, безусловно, языковыми средствами. Он как бы наполняет текст звуками, для этого используются им особые языковые средства и их комбинаторика [Гаджиева, 2014, с. 54].

В рассказах, повестях, пьесах Чехова всегда ощутим внутренний сюжет, связанный с угасанием или, наоборот, пробуждением человека. Не во внешней интриге, не в эффектных поворотах действия проявляется этот сюжет, который может быть назван «биографией души» чеховского героя.

Напряженность чеховского сюжета часто связана не с самим событием, но с его мучительным ожиданием. Явственно проявилась эта особенность в пьесе «Три сестры», где сюжет строится по принципу несовершающегося действия. Раскрывая внутренний мир героя, Чехов отказался от сплошного и ровного изображения. Его повествование прерывисто, пунктирно, строится на соотнесенных друг с другом эпизодах. При этом огромную роль играют детали. Эта особенность чеховского мастерства далеко не сразу была понята критиками - долгие годы они твердили о том, что деталь в произведениях Чехова случайна и незначительна.

Разумеется, писатель не подчеркивал сам значительности своих деталей, штрихов, художественных подробностей. Он вообще не любил ни в чем подчеркнутость, не писал, что называется, курсивом или разрядкой. О многом он говорил как бы мимоходом, но именно «как бы» - все дело в том, что художник, по его собственным словам, рассчитывает на внимание и чуткость читателя. Деталь у Чехова глубоко не случайна, она окружена атмосферой жизни, уклада, быта.

Чехов-художник поражает разнообразием тональности повествования, богатством переходов от сурового воссоздания действительности к тонкому, сдержанному лиризму, от легкой, едва уловимой иронии - к разящей

насмешке.

Юмор Чехова не обособленная черта его дарования, а неотъемлемое свойство его писательской природы, его видения жизни. Это сплав комизма с грустным раздумьем о нелепости, «изжитости» всей современной жизни. Вот, казалось бы, чисто юмористический рассказ – «Мститель». Оскорбленный муж выбирает в оружейном магазине револьвер. В голове его проносятся планы один решительнее другого – убить «его», себя. А в результате после долгих сомнений и колебаний он покупает... сетку для ловли перепелов.

Сюжет здесь не просто забавен. В смешной фигуре незадачливого «мстителя» вдруг угадываются герои более поздних произведений Чехова – люди с огромным «замахом» и неожиданно слабым «ударом». Их жизненные истории тоже строятся по принципу обещавшего выстрелить, но так и не разрядившегося ружья.

Крылатым изречением стали слова писателя: «Краткость – сестра таланта». Краткость, умение сказать многое в немногих словах определяют все, что вышло из-под пера Чехова. Произведения его поэтически изящны, внутренне соразмерны и гармоничны. Лев Толстой недаром назвал его «Пушкин в прозе».

А. П. Чехов – наследник лучших традиций русской классической литературы. Сын России, связанный с родной землей, с русской историей, культурой, жизнью всем духом и строем своих произведений, Чехов сегодня признан всем миром. Скромный, начисто свободный от суетного тщеславия писатель предсказывал себе как автору рассказов, повестей и пьес недолговечную жизнь. Однако миновал уже его 140-летний юбилей, и ни одной морщинки нет на его творческом портрете. Он прожил в двадцатом веке всего только несколько лет, но стал одним из самых любимых, читаемых писателей нашего времени. Вместе с именами Льва Толстого и Достоевского имя Чехова получило признание всего человечества.

Чехов – один из самых репертуарных драматургов мира. Его называют Шекспиром современности. Нет ни одного континента, где не шли бы его

пьесы и водевили, И может быть, самая драгоценная его черта: признанный миллионами, он входит в каждый дом не как модная знаменитость, а как незаменимый друг.

Исследователи творчества А. П. Чехова отмечают, что он внес в европейскую художественную прозу по-новому осмысленную неоднозначность, плотность текста и тонкую поэтичность.

При всей кажущейся разработанности темы исследования, все еще существует множество белых пятен в изучении как поэтики рассказов, так и мотивов автора - почему он обращался к тем или иным темам, образам и так далее. Исследователи также подчеркивают, что Чехов убивал не надежды, а иллюзии. А. П. Чехову присуще изучение сознания эпохи. Размышлениям, поискам, иллюзиям «среднего человека» своей эпохи А. П. Чехов придавал особое значение. На материале «средне-человеческого существования». он изучал, как преломляются общие вопросы человеческого сознания в массовой среде. Чеховское обращение к «среднему человеку» и его сознанию было шагом на пути дальнейшей демократизации русской литературы.

Отмечается, что одной из доминирующих тем в творчестве писателя была тема страха перед действительной жизнью, тема внутренней свободы и тема нужды. Тема нужды, бедности в рассказе "Мужики" пронизывает все произведение, проходит через многие субъектные «призмы», видоизменяясь, углубляясь, наполняясь различным фактическим и эмоциональным содержанием. В рассказе «Страх» тема ужаса героя перед жизнью, является основной темой рассказа и всплывает совершенно произвольно. Современники А. П. Чехова отмечали в нем внутреннюю свободу как наиболее яркий признак его характера. М. Горький говорил, что Чехов - единственный из действительно свободных людей, которых он когда-либо знал. Будучи врагом грубости, пошлости Чехов прошел путь самосовершенствования и самовоспитания, искореняя в себе недостатки. Все творчество писателя - призыв к духовному освобождению и раскрепощению человека. В своих произведениях Чехов продолжил традиционную для

классической русской литературы тему «маленького человека» [Назарова, 2021, с. 401].

В прозе писателя присутствует огромный охват российской действительности: среди персонажей мы встречаем представителей всех классов, слоев, социальных групп, людей с разным образованием и социальным статусом; описывается их внешность, речь, поведение.

Рассматривая реализм Чехова в связи с личностью писателя, с глубинными закономерностями эпохи, с традициями литературы XIX в., стоит обратить внимание на то, что о художнике как об истинно русском писателе, отразившем особенности времени и общественные настроения, писали: «Так отразились в творчестве Чехова общие социальные закономерности его эпохи. Но они отразились у писателя в их специфически русской форме". Россия последней четверти XIX столетия отражена в рассказах и пьесах Чехова всеми своими сословиями и классами. В его произведениях действуют помещики разных групп и степеней культурности, купцы городские и деревенские, цивилизованные и «дикие», крестьяне богатые и бедные, ремесленники и мастеровые разных профессий, каторжники и ссыльные, люди социального «дна», чиновники всех рангов, духовенство разных ступеней духовной иерархии, учителя, профессора, врачи (их особенно много), адвокаты, инженеры, писатели, актеры; изредка появляются рабочие, хотя этот класс населения был менее других художественно изучен и понят Чеховым.

Русский город и русская деревня, столица и провинция, разные края и области России - все это уместилось в рамках чеховского творчества. Великий патриот, Чехов всю жизнь думал и писал только о России, до боли душевной волновала его судьба русских людей, живущих в специфически русских условиях, исторических и бытовых. Но, самое любопытное заключается в том, что за основу национальной характеристики персонажа у Чехова берется стереотипное описание представителя той или иной культуры [Абрамова, 2016].

Бушканец Л. Е. говорит о внешности Чехова: Чехов, подобно Базарову, является сломанной личностью, человеком, который в трудных условиях среды сам себя воспитал. Широко известным стало письмо Чехова брату Николаю о том, каким должен быть «воспитанный человек», которое свидетельствует, что стремление к работе над собой было присуще Чехову как глубоко личная, ненавязанная потребность. А вот результат Чехова - он был именно таким неземным созданием.

Он поражал всех окружающих уравновешенностью своей богатой природы, хорошим тоном, тактом, вообще джентльменством в отношении с людьми, и вместе с тем "брезгливою гадливостью" ко всему некультурно-грубому, пошлому, дрянному, подлому. Ряд современников смог увидеть в Чехове внутренний трагизм, также свойственный Базарову, - одиночество, порожденное глубиной анализа и скептицизма, однако всё это осталось, в основном, в мемуарах, которые не переписывались в последние годы, чтобы не «снижать» образ гения.

Разночинец, вынужденный зарабатывать на жизнь, неизбежно должен был думать о материальной стороне жизни. В молодости Чехов полагал, что непременно станет богатым, но постепенно деньги перестали быть для него ценностью.

Стоит отметить, что художники часто обращаются к сфере чудесного, привлекая зрителя, читателя потусторонними картинами (мистика). Фантастика в романах и повестях не обходится без мистики, которая дает алогичное восприятие реальности, стущает краски и способна неожиданно повернуть сюжет.

Мистический опыт поэтов, писателей давно изучался литературными критиками, литературоведами и философами. В русской литературе мистикой увлечены В. Жуковский, А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Гоголь, прозаики 1830-х годов, Ф. Достоевский, И. Тургенев, Л. Толстой, Н. Лесков, А. Фет, Вл. Соловьёв, А. Чехов, И. Бунин, Л. Андреев, символисты - Д. Мережковский, Ф. Сологуб, Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок, неореалисты А.

Ремизов, Е. Замятин и многие другие. В прозе перед нами целая литературная традиция изображения проявлений потустороннего мира, замешанная на сложном переплетении реальности и фантастики, гротеска и сатиры, мистики чисел, имен, гностических и оккультных образов.

Обращаясь к творчеству писателя, можно отметить рассказ Чехова «Страхи», который вызывает интерес в том числе своей особенной структурой, на которую обращает внимание читателя множественное число в заглавии.

Повествователь от первого лица рассказывает один за другим три эпизода из своей жизни, когда он испытывал страх. Такое построение рассказа, представляется некой тайной. О жизни повествователя мы ничего больше не узнаем, он характеризуется только этими тремя эпизодами, о которых сообщается, что они были единственными случаями, когда им овладевал страх. Случаи вводятся в повествование с «нумерацией»: первый, второй, третий страх. Этот порядок указывает временную последовательность эпизодов в жизни рассказчика, но между эпизодами нет причинно-следственных связей. Предложенный в третьем случае тип параллели отсылает читателя к осмыслению текста, построенного на требовании учёта эквивалентностей, ведь причинно-следственная и временная связь между эпизодами намеренно нарушается, и, таким образом, на первый план выходит эквивалентность.

Все три обстоятельства по сути являются ничтожными, они не грозят герою опасностью, но в момент, когда им овладевает страх, эти обстоятельства оказываются странными. Во втором и третьем случаях, в конце описаний дается объяснение странным явлениям, а первое явление остается необъяснимым. Интересна не иррациональность, или рациональность явлений, вызывающих страх, а сам страх: то, как он вдруг овладевает человеком и что ведет к его появлению. Структура рассказа с параллельными случаями без причинно-следственной связи создает ощущение повторяемости таких же страхов в дальнейшем, независимо от

опыта героя.

Чехов, следуя традиции Тургенева, развивает заданную в литературе Тургеневым устойчивую сюжетно-фабульную ситуацию. Хорошо видно сходство в замысле и понимании этой ситуации двумя писателями - вхождение разночинца в чуждый социальный и культурный мир, что влечет за собой ряд явных и скрытых конфликтов.

Эта модель проявляется в прозе Чехова то очень отчётливо, то видоизменяется так, что едва угадывается. Уже в 1882 году в «Цветах запоздалых», Чехов подробно показывает появление разночинца Топоркова в доме князей Приклонских, куда он приглашен только потому, что в настоящее время это молодой доктор, живет барином, у него золотые очки и до крайности серьёзное, неподвижное лицо.

Базарова по происхождению нельзя отнести к разночинцам, он дворянин, но разночинец, в нем проявляется в психологическом плане: он ощущает себя демократом и разночинцем по образу жизни, мысли, по поведению.

В представленном выше произведении Чехов демонстрирует сложность положения разночинца. Каким бы он ни старался казаться «барином», отсутствие воспитания и хороших манер, как показывает Чехов, выдавали в герое типичного разночинца. Гробовая тишина нарушалась только его глотательными звуками. Топорков глотал очень громко. Он пил, глотая, издавая звуки, похожие на звук "глы". В целом все поведение героя говорит о его манерах, не "годных" для высшего общества [Иванова, 2020, с. 190].

В некоторых чеховских музыкальных рассказах, можно обратить внимание на то, что повествование идет, не просто о людях с названиями инструментов, а о самих инструментах с именами людей: музыка, как правило, в этих произведениях отсутствует (Контрабас и флейта). Чеховские флейта и контрабас походят на людей и даже разговаривают человеческими голосами, но они - не люди, а только походят на людей, они - их маски, они

играют в людей, притворяются ими. В названном рассказе о невозможности совместного проживания есть только описания быта и разговоры, есть накопление противоречий добровольного общежития, есть краткий диспут о Тургеневе, будто затеянный контрабасом, но по всему видно - самим автором, насмешливым Чеховым, и только подхваченный флейтой.

В раннем творчестве А. П. Чехова нередко встречаются случаи пародирования им тургеневской ситуации любовного свидания, тургеневского пейзажа и т. д. Вместе с тем «тургеневское» у Чехова не сводится только к деконструкции, к преодолению чужой стилиевой манеры с помощью ее снижения. Творчество любого крупного художника слова это диалог с иными художественными мирами, в котором возможны усвоение, освоение, преодоление, метаморфоза.

Рассказ Чехова «Дом с мезонином» можно отнести к произведениям, где сохраняется такой след «бывших употреблений», и это тургеневский след.

Многие исследователи считают, что Чехов был многим обязан Тургеневу, и даже в своем отношении Чехов всю жизнь находился в зависимости от Тургенева и, соответственно, старался бессознательно или сознательно бороться с Тургеневым и старался его превзойти. Чехова привлекали в процессе формирования и развития не одни тургеневские приемы, а многие проблемы, типы, личность писателя, его мировоззрение и, разумеется, особенности повествования.

«Тургеневское начало» в художественном мире Чехова многосторонне раскрыто в работах ведущих тургеноведов и чеховедов. Выявлен обширный круг текстов Чехова, в которых присутствуют и функционируют тургеневские аллюзии, реминисценции, цитаты, образы. В рассказах первой половины 1880-х годов имя Тургенева, его герои, цитаты упоминались преимущественно с целью характеристики персонажей, которым недоступен тургеневский мир поэзии и красоты. В творчестве Чехова второй половины 1880-х - 1890-х годов тургеневские традиции разнообразно углубляются.

Изучение тургеневско-чеховских связей включает такие вопросы, как литературные предшественники персонажей, их генетическая связь с так называемыми "лишними людьми", трансформация базаровского, рудинского типов у Чехова.

«Лишними людьми» Чехов иронично называет двух обывателей, дачников Павла Матвеевича Зайкина и безымянного господина «в рыжих панталонах» («Лишние люди»), как бы заведомо отвергая попытки увидеть в своих персонажах приметы литературного типа «лишнего человека» Тургенева (Чулкатурина).

Для автора действующие лица пьесы - «живые люди», которые подвергаются психологическому анализу. Чехов даже графически, в виде контрастных рисунков изображает изломы жизненного пути своего героя.

В пьесах Тургенева и Чехова встречаются эпизоды игры на сцене в карты, шашки, шахматы, лото, бильярд.

Изображение карточной игры - давняя традиция мировой художественной литературы. Но между игрой в произведениях, ориентированных для чтения или же предназначенных для показа на сцене, существует принципиальная разница. В эпических произведениях игра - элемент конфликтной ситуации, когда на кон ставится нечто дорогое, и потеря проигравшего оказывается для него роковой. При всех различиях в деталях, тема игры имеет в них общий смысл: азартная игра входит в сюжет как неотъемлемая часть, придаёт сюжету особую напряженность и, как правило, имеет чрезвычайные последствия для судеб героев.

В отличие от эпоса, в драматургии вынесенная на сцену игра героев либо создает фон для главного действия; либо замедляет действие, представляя собой род притормаживающей события паузы; либо, на основании реплик, которыми персонажи обмениваются в ходе игры, позволяет автору обрисовать их характеры и отношения. Именно в таких функциях, не ведущих ни к созданию, ни к разрешению конфликтной ситуации, прием вынесения игры на сцену использован в пьесах Тургенева и

чеховских пьесах до «Чайки».

Герой драматургии Тургенева и Чехова - герой русской психологической драмы XIX века. В ней автор, осознающий, что созданное свидетельствует о своем творце, использует образ другого для организации диалогических отношений со своим читателем (зрителем).

Герой пьес нового времени для своего автора - отражение личностного понимания действительности драматургом. Поэтому герой - и результат творения создателя, и реальность, существующая по собственным законам. С особой очевидностью об этом свидетельствуют романские герои, поскольку неожиданность их поступков - знак того, что персонаж не равен тому, что есть его судьба.

Черты романного героя обнаруживаются и в драме нового времени. Более того, в индивидуальной художественной практике драма с ее открытием неготового героя - не просто характера, а личности-характера, опережает роман.

Эксперименты в тургеневский «текст пространства» - традиционный путь к пониманию специфики художественного пространства Чехова, созданной им структурной модели, отражающей самые фундаментальные параметры его мировидения. В произведениях Тургенева образы пространства становятся и декорацией, и символическими знаками, и слагаемыми «вечных» трагедий, повторяющихся в русском варианте. Эти тургеневские новации действительно дают важный импульс и чеховским исканиям.

Речь идет о частных приемах, выполняющих важные функции. Они не только участвуют в формировании художественного пространства в произведениях наших авторов, они активизируют «энергию» символизации локусов, также оказывающихся «точками внезапно вырастающего универсального философского смысла», знаками того глубинного плана повествования, который исследователи определяют как «второй сюжет» или «вечный» план. Один из таких приемов - подчеркнутую с помощью общего локуса связь эпизодов, составляющих начало и финал истории героя,

Примером скрытого символизма «языка» пространства можно является один из самых известных рассказов Чехова - «Студент». Учитывая многочисленные интерпретации рассказа, в том числе и «сквозь "призму" пространственности», отметим символично-композиционную функцию локусов в описании пути героя - студента Ивана Великопольского: точками на его пути становятся лес, костёр на лугу у реки, переправа через реку и гора.

Определяющая путь «ситуационная антитеза» соответствует душевной динамике героя, в начале пути переживающего душевное смятение, в финале - ожидание «таинственного счастья».

Исследователи, подчеркивая характерность локусов для русского деревенского ландшафта, признавали и возможность символических коннотаций. Но, думается, эти символические коннотации активизирует, прежде всего, последовательность локусов: она складывается в пространственную аллегорию (лес - луг - гора), содержащую аллюзию на первую песнь дантовского «Ада». «Точками» в знаменитом странствии Данте-героя, тоже начавшемся в вечер Великой (Страстной) пятницы - день кончины Спасителя, были, как известно, «сумрачный лес», «тьма долины», «холмное подножье», и каждый из этих локусов соответствовал этапам духовного пути героя.

Прямое обращение к читателю - черта, которая не учитывается в чеховском повествовании. И если другие виды голоса повествователя - в виде остаточных явлений или в новом стилистическом качестве - сохраняются у Чехова вплоть до середины 90-х годов, то этот вид после 1887 г. исчезает совершенно.

Рассказы-сценки, написанные Чеховым в 1883 г. сохранились до наших дней. Этого уже достаточно, чтоб можно было установить некоторые особенности структуры повествования этого жанра (за три предшествовавших года было написано всего шесть сценок).

Как и в двух других жанрах, в сценках есть и отдельные эпитеты,

выражающие оценку рассказчика, и целые рассуждения, обращенные к публике. «Все утонуло в сплошном непроницаемом мраке.

Повествование лучших и известнейших рассказов-сценок Чехова, таких, как «Радость», «Драма в циркульне», «Скверный мальчик», «Смерть чиновника», наполнено этими прямыми оценками и высказываниями рассказчика. или сообщать по косвенным данным (находясь у подножия холма, он может только предполагать, что находится за холмом).

Повествователь может последовательно передвигаться, то есть менять позицию обзора, проникать в те точки пространства, которые были ему недоступны в начале рассказывания. Это передвижение может быть мотивировано реально - рассказчик передвигается пешком, в тарантасе, наблюдает окружающее из окна вагона. Наиболее распространенный способ мотивировки ограничения позиции повествователя - солидаризация его с героем. Повествователь видит только то, что видит его герой. Передвижение рассказчика может быть и никак не мотивировано - изменение позиции наблюдателя читатель должен воспринять как литературную условность [Чудаков, 1971, с. 33].

В резонантном пространстве и литературы, и театра Тургенев и Чехов слышат друг друга не на уровне цитат или интертекстуальных операций - на уровне пантеона души. Не Чехов - последователь Тургенева. И не Тургенев - предтеча Чехова. Связь сложнее и глубже. Два окликающих друг друга голоса, два творческих потока превращают время в вечность.

Эти писатели обмениваются энергией воздействия, влияют друг на друга, текста на текст, роли на роль, мысли на мысль вне времени, над временем. И в ту, и в другую сторону памяти, через «существованья ткань сквозную». Потому бесконечна их вселенная, жизнь общей их души, общего их «пространства человека». Наподобие «общей души» в «Чайке». Только не мировой души, голой и одинокой, в диком сюжете Кости Треплева, а русской, живой и страдающей.

Хотя в современном литературоведении влияние драматургии и прозы

Тургенева на Чехова-драматурга на уровне «притяжения-отталкивания» уже не подлежит сомнению, многие аспекты диалогических взаимоотношений между тургеневскими и чеховскими пьесами остаются малоизученными из-за традиционно-линейного взгляда на Тургенева как на предшественника Чехова. Как это ни парадоксально, но именно в иноязычном и иновременном поливалентном сценическом пространстве динамика интертекстуального взаимовлияния классических пьес Тургенева и Чехова проявляется гораздо рельефнее.

Для современного российского менталитета неоспоримым является факт того, что Тургенев - предшественник Чехова, тогда как для современного американского сознания они - современники. Для американского зрителя пьесы и Чехова, и Тургенева означены сходными пространственно-темпоральными признаками - Россией досоветского периода, дворянской Россией XIX века.

Если даже в отечественной театральной практике Тургенев запоздало «состоялся» на сцене на рубеже XIX- XX веков и во многом подобное же невнимание к «Месяцу в деревне» отчасти было свойственно и осмыслению пьесы в российской академической практике. то в американской традиции (особенно в сравнении с британской) Тургенев пришел к зрителю с еще более заметным опозданием, когда Чехов уже прочно вошёл в американский репертуар и с «Чайкой», и с «Дядей Ваней».

Возникновение в русской классической литературе «усадебного текста» было обусловлено высокоразвитой усадебной культурой России, то есть реальным культурно-историческим фоном. Можно утверждать, что из европейских стран похожую по масштабу роль усадебная культура играла в Англии: сравнительно-типологический аспект уже неоднократно оказывался в фокусе внимания исследователей. В.Г. Щукин впервые ввел в научный оборот термин «усадебный текст», подчеркивает английские корни особого усадебного мироощущения, свойственного и героям русских «усадебных» произведений. В. Г. Щукин затрагивает особое личностное восприятие

усадебны, являющееся обязательным в каждом «усадебном» произведении.

Прежде всего, Чехов разрушает монологизм усадебного литературного сюжета. В его пьесах нет одного центрального героя, вокруг которого происходило бы основное действие. Финал не связан с разрешением любовной коллизии, в отличие от предшествующих текстов «усадебной» литературы. Финал, соответственно, не утверждает усадебную гармонию или грусть о ее невозможности. Финал демонстрировал определенное разрешение этой проблемы на примере судьбы главного героя, а именно его реализации в любви и семье. Финал «Вишневого сада» подчеркивает многоголосие комедии.

Чехов окончательно разрушает замкнутость усадебного времени и пространства. Его герои постоянно уезжают и приезжают. Финал вновь связан с дорогой. Разрушается и элитарная замкнутость усадьбы, усадьба становится более демократичной [Саркисова, 2020, с. 354].

Г. Бёлль (немецкий писатель) акцентирует внимание читателя на двух русских классиках - Чехове и Тургеневе. Шольсдорф выявляет автора списка не благодаря наличию в нём каких-то филологических улик, а, наоборот, ввиду их отсутствия. У Шольсдорфа и Хенгеса полярное отношение к русской классике. Первый её боготворит, второй превращает в предмет торга. Но этих героев объединяет уважительное отношение к отдельным русским авторам, в данном случае это И. С. Тургенев и А. П. Чехов.

Подобный феномен можно объяснить тем, что творчество этих писателей органично вписалось в немецкую культуру и нашло отклик у самых разных категорий читателей. Оба эти автора были очень популярны в Германии, их воспринимали как явление не только русской, но и национальной культуры.

Чехов был основателем позиционного стиля в литературе, но пришел он к пониманию его основ не из шахмат, а из медицины, в которой в то время наметилось два основных подхода к больному и болезни, напоминающих комбинационный и позиционный стили. Первый был представлен школой

С.П. Боткина, а второй - школой Г.А. Захарьина. Школу Захарьина отличал метод индивидуализации, о котором писал В.Б. Катаев в книге «Проза Чехова: проблемы интерпретации»: «Чтобы предотвратить впадение в рутину, - учил он, - врач должен указывать на все особенности встречающихся случаев - индивидуализировать».

Слово «особенность» является для нас ключевым, поскольку метод предрасположенностей работает с особенностями, тогда как вероятностный отсекает особенное, сводя картину к прошлому опыту. В.Б. Катаев выделил прием индивидуализации как определяющий для чеховской поэтики. Говоря о положении медицины в XIX в., В.Б. Катаев приводит такой любопытный факт: «Знаменитый терапевт Э.Э. Эйхвальд замечал, что врачу какой-нибудь сотней медикаментов приходилось лечить огромное число болезненных процессов, своеобразие которых еще увеличивается индивидуальными особенностями организмов».

Что же касается чеховских героев, то чеховский врач также распознает «главную болезнь», связанную, как правило, с ленивым образом жизни пациентов. На этом основании Дорн советует Сорину принять валериановых капель, говоря: «Надо относиться к жизни серьезно, а лечиться в шестьдесят лет, жалеть, что в молодости мало наслаждался, это, извините, легкомыслие». Ирония, однако, в том, что врач - не критик, у него другие задачи и обязанности. Он все-таки должен лечить, а не обличать, а иначе он выродится как врач. Задача распознавания «главной болезни» принадлежит как раз читателю на основе той предрасположенности, которую создает художник.

Чехов так и пишет о своем литературном герое: «делать оценку ему будут присяжные, т.е. читатели». В.Б. Катаев показывает, что «Чехов, ставивший Захарьина в медицине наравне с Толстым в литературе, усвоил от своего учителя именно "метод", умение "мыслить по-медицински" и стремился развить его дальше.

Интерес к провинциальной жизни не покидал А.П. Чехова на

протяжении всего творческого пути, о чем свидетельствуют и проза, и драматургия писателя, в которых всё внимание сосредоточено на изображении целого комплекса состояний, переживаний и чувств, связанных с провинциальным топосом.

Сложный процесс художественного освоения автором геокультурного пространства юга России раскрывается в рассказах и повестях «Огни», «Счастье», «Степь», «Приданное», «Моя жизнь», «Ионыч», «Перекасти-поле», «В родном углу» и т.д.

Важным воплощением южнороссийского геокультурного комплекса становится образ южного города, который прочно закрепился в прозе А.П. Чехова. Многие исследователи отмечали, что городская таганрогская действительность стала основным источником темы провинции у Чехова, в его произведениях отражены страницы южнорусской жизни, в частности, детства, учебы в гимназии, а также впечатления от двух поездок писателя в Таганрог.

Одним из первых обратил внимание на местный колорит в произведениях А.П. Чехова В.Г. Тан, указавший на рассказы, в которых явно прослеживались южнорусские впечатления писателя. «Местный колорит в произведениях Чехова бросается в глаза всякому, кто сколько-нибудь знаком с жизнью и населением Таганрога и прилегающего к нему района. Это одинаково заметно и в ранних, и в зрелых произведениях Чехова. Наблюдательному и вдумчивому Чехову открывался в родных местах широкий простор для художественных восприятий. Все это дало молодому Чехову огромный запас жизненных наблюдений, которые он использовал потом в своих произведениях». А.Б. Тараховский в статье «А.П. Чехов и Таганрог» (1914) среди рассказов, в которых нашли отражение таганрогские впечатления, топография южного города, особо выделял «Огни» Чехова.

Обратим внимание, что уже в первых замечаниях о таганрогском колорите, отраженном на страницах чеховских произведений, речь почти не идет о топографических особенностях города. Последний же является

сложным многоструктурным образованием, которое включает в себя целый комплекс пространств, социальных и культурных. В отличие от природного, городское пространство имеет особую структуру, подчиненную задачам и функциям человеческой деятельности. Город - это прежде всего организация, которая подразумевает социальные, частные формы городской жизни

Русская литература знает традицию топографически точного изображения города, например, Петербург А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского.

Известно, что город представляет собой архитектурный топос. Облик города формируется синтезом архитектурных искусств: архитектуры, зодчества, градостроительства, дизайна, рекламы, ремесел, декоративно-прикладного искусства. Физическое пространство любого города представляет собой средоточие всевозможных зданий, сооружений, конструкций.

Это могут быть объекты бытового назначения, жилые дома, магазины, государственные учреждения, промышленные предприятия. Сюда же включаются скверы, парки, набережные, площади и т.п. Однако Чехов отходит от этого принципа изображения города.

Рассказ «Художество» вобрал детские и юношеские впечатления писателя о Приазовье. За тринадцать лет, прошедших со дня первой публикации, Чехов не включил его ни в один из своих сборников, однако в 1899 г. перепечатал в журнале «Наше время» и ещё позже, в 1900 г., включил в отредактированный им самим второй том собрания сочинений, вышедший в издательстве Маркса.

В чеховедении «Художество» традиционно рассматривается как часть "тургеневского цикла Чехова", в котором представлена «целая галерея "вольных" людей из народа, мирных бродяг, мечтателей, артистов и художников». Краткость и кажущаяся простота рассказа обманчивы. В нем подняты важные вопросы человеческого бытия.

Православный ритуал в рассказе А.П. Чехова превращает толпу в народ

и выявляет, или не даёт окончательно исчезнуть, самому светлому в человеке. Праздник Богоявления, известный у народов, принявших христианство, везде отличается своими особенностями. Такой обычай нельзя оправдать желанием подражать примеру погружения в воду Спасителя, а также примеру палестинских богомольцев, купающихся в р. Иордан во всякое время.

Ранний и короткий рассказ А.П. Чехова «Художество» даёт пример ассимиляции элементов народной культуры Юга и Севера. с одной стороны, замерзшая река и прорубь, снега отсутствие купающихся, а с другой стороны, - погоня за колышками, стрельба и свекловичные бураки.

Южные реалии локализуют место действия рассказа. Выявление и описание примет российского Юга, уяснение их смысла и содержания важно для понимания истоков символики и образности в произведениях А.П. Чехова.

По утверждениям С. Н. Кайдаш-Лакшиной, Чехов был ревностным читателем Салтыкова-Щедрина. Кроме этого, Чехов взял черта не только из рук Достоевского, но и от Салтыкова-Щедрина.

Можно сказать, что Чехов воспользовался и инструментами сатирика Щедрина - «чертом» как причиной «волшебства» жизни и «мелочами жизни» как главными ее определителями. Ни мировоззрение, ни классовая или сословная принадлежность, ни образование, ни интеллигентность или отсутствие ее, ни политические воззрения, ни воспитание, ни успешность в карьере или неудачи, ни социальное положение, ни богатство или бедность - мелочи жизни больше всего рисуют ее.

Но если Щедрин считал, что «критическое отношение» к ним «сделалось трудным», то Чехов сделал его не просто легким, но с искрящимся летучим юмором и пронзительной точностью самых «маленьких, маленьких черточек».

Литературная тема занимает заметное место в письмах А.П. Чехова, хотя впечатления и упоминания о прочитанном встречаются в письмах

главным образом спорадически, соприкасаясь с разнообразными другими темами. Перед Чеховым в частной переписке не стоит задача полного представления своих мыслей о прочитанном, нет ответственности авторитета, суждения отличаются субъективностью, неформальностью, отрывочностью. Хотя письма Чехова сравнивают с литературно-критическими статьями, специфически «литературные» письма у него достаточно редки и в основном ограничены кругом адресатов, имеющих отношение к литературе и журналистике.

Читательские впечатления Чехова разнообразны, кроме суждений о художественной литературе, писателях и произведениях, они представлены многочисленными упоминаниями о чтении газет, журналов и книг различной тематики. В центре внимания литературоведов - Чехов как читатель художественной литературы и критики, но в его письмах упоминаются научно-популярные книги и статьи по разным вопросам, философские тексты, медицинские издания, литература о путешествиях, путеводители и атласы.

В том, как Чехов пишет о прочитанном, прослеживается движение от читательской точки зрения к писательской. Это еще одна причина фамильярных высказываний о классиках. Чехов как бы подбирает из числа выдающихся писателей прошлого и старших современников тех, кому стоит подражать и с кем стоит состязаться, субъективно исходя из собственных принципов творчества. Это также мотивирует более мягкие отзывы на литературу второго ряда.

Молнар А. говорит о том факте, что детализация Чеховым душевных аномалий верна с психопатологической точки зрения. По словам венгерского исследователя, писателем раскрывается их укорененность в обществе. По его мнению, инновационным методом для душеописания у Чехова является компоновка асихологического текста в описании напряженных ситуаций. В этот ряд можно включить и нарративные приемы Чехова: поток сознания, внутренний монолог, свободную косвенную речь. Их можно отнести к

техникам импрессионизма, так же, как и прием раскрытия подсознательного и состояния души человека в его внешних жестах и привычках, в разных предметах и деталях. Венгерский русист вводит понятие «передаточного», «замещающего» душеописания для обозначения этой формы «подводного течения» у Чехова, в то время как «подтекст» - то, что действующее лицо скрывает своим высказыванием. Смена единства действия единством настроения тоже импрессионистична и отличается от тургеневской тем, что природа проявляется не через сознание героя, а как проекция его подсознательного. Впечатления составляют в сознании героев разные психические образы, и это не исключает натуралистической детализации в произведениях Чехова.

Говоря о прозе А.П. Чехова, стоит отметить, что она наполнена общением персонажей, и представление этого общения характеризуется огромным разнообразием диалогических структур, существование которых возможно только в художественном повествовании.

При характеристике персонажа в определенных ситуациях автору в иллюкативных целях нужно показать только участие его в диалогическом общении, при этом не раскрывая содержания общения, но определяя некоторые его внешние элементы. Описание «скрытого» с точки зрения содержания общения, которое не имеет членения на следующие друг за другом реплики, включается во фрагмент текста, содержащий также другие моменты характеристики персонажа.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что многообразие чеховских образов во многом обязано как влиянию на его творчество творчества И. С. Тургенева, с которым писатель старался соревноваться в искусстве написания текстов. Все образы Чехова определяются, главным образом, эпохой, в которой жил писатель. У Чехова не существует однозначности в поведении персонажей, каждый персонаж требует "разгадки".

2.2. Анализ вводных конструкций в прозе А. П. Чехова

Вводные конструкции в произведениях А. П. Чехова представлены разными структурными типами. Вводными могут быть: слова (словоформы), словосочетания, предложения.

По отношению говорящего к сообщаемому употребляемые в пьесах А.П. Чехова вводные конструкции были классифицированы следующим образом.

1. Вводные конструкции, выражающие уверенность говорящего в достоверности сообщаемого:

Варя. Разумеется, дядечка, вам надо бы молчать (Вишневый сад).

Шабельский. Я, конечно, не говорю о присутствующих, но... (Иванов)

Лопухин. Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых Башимаках (Вишневый сад).

2. Вводные конструкции, выражающие неуверенность говорящего в достоверности сообщаемого.

Иванов. Вероятно, я очень, очень виноват... (Иванов)

Астров. Ну, ты, кажется, завидуешь (Дядя Ваня).

Елена Андреевна (Астрову). Вы еще молодой человек, вам на вид... ну, тридцать шесть-тридцать семь лет... и, должно быть, не так интересно, как вы говорите... (Дядя Ваня).

3. Вводные конструкции, выражающие эмоциональное отношение к сообщаемым фактам.

Астров. Она верна профессору?

Войницкий. К сожалению, да (Дядя Ваня).

4. Вводные конструкции, указывающие на источник сообщения, источник определённого мнения, определённых сведений. Косвенно подобные конструкции часто указывают на неполную уверенность говорящего в достоверности сообщаемого.

Астров. На этом озере жили лебеди, гуси, утки, и, как говорят старики, птицы всякой была сила, видимо-невидимо: носилась она тучей

(Дядя Ваня).

Епиходов. Долголетний Фирс, по моему окончательному мнению, в починкуне годится, ему надо к праотцам (Вишневый сад).

5. Вводные конструкции, указывающие на логическую связь мыслей, их последовательность. С их помощью говорящий:

– *сигнализирует о предстоящем выводе: Марина (раздумывая). Сколько? Дай бог память... Ты приехал сюда, в эти края... когда?.. еще жива была Вера Петровна, Сонечкина мать. Ты при ней к нам две зимы ездил... Ну, значит, лет одиннадцать прошло (Дядя Ваня). Астров. Итак, дело сделано (Дядя Ваня).*

– *устанавливает количественный состав какого-либо перечня и подчеркивает степень важности компонентов перечня:*

– *Астров. Мне кажется, что в вашем доме я не выжил бы месяца, задохнулся бы в этом воздухе... Ваш отец, который весь ушел в свою подагру и в книги, дядя Ваня со своею хандрой, ваша бабушка, наконец, ваша мачеха... (Дядя Ваня).*

– *указывает на побочный характер высказывания в общей логике диалога или монолога: Войницкий. Все это неважно, впрочем (Дядя Ваня).*

– *иллюстрирует общее положение, предположение:*

– *Серебряков. Даже голос мой противен. Ну, допустим, я противен, я эгоист, я деспот, но неужели я даже в старости не имею некоторого права на эгоизм? (Дядя Ваня).*

– *констатирует контрастность явлений:*

– *Елена Андреевна. Это, напротив, ужасно (Уходит.) (Дядя Ваня).*

6. Вводные конструкции, указывающие на приёмы и способы оформления мысли. *Елена Андреевна. Собственно говоря, Соня, если вдуматься, то я очень, очень несчастна! ... (Дядя Ваня).*

7. Вводные конструкции, выполняющие контактоустанавливающую функцию. Их цель:

1) привлечь внимание собеседника: *Зинаида Савишна. Послушайте, милая, уж три года, как он нам девять тысяч должен! (Иванов);*

2) расположить к себе собеседника вежливым характером просьбы или вопроса: *Львов. Николай Алексеевич, я выслушал вас и... и, простите, буду говорить прямо, без обиняков (Иванов);*

3) выразить доверительный характер отношения к собеседнику: *Боркин. Хороший вы человек, умный, но в вас не хватает этой жилки, этого, понимаете ли, взмаха (Иванов);*

8. Вводные конструкции, оценивающие степень общности явлений *Марина. Вера Петровна, бывало, все убивается, все плачет... (Дядя Ваня);*

9. Вводные конструкции, указывающие оценку меры того, о чём говорится (указывают на ограничение или уточнение высказывания). *Лопахин. На сколько же это опоздал поезд? Часа на два, по крайней мере (Вишневый сад);*

Основная функция вводных конструкций в пьесах А. П. Чехова – эпистемическая, тестовой формой проверки которой является «я в этом уверен/не уверен/сомневаюсь».

Вставные конструкции в произведениях А. П. Чехова представлены разными структурными типами. При изолированном рассмотрении вставка может являться:

1. словоформой: *Дуняша (в волнении). Я сейчас упаду... Ах, упаду! (Вишневый сад);*

2. словосочетанием: *Шабельский (плачущим голосом). А, черт меня возьми, нигде приюта нет! (Иванов);*

3. простым неосложненным предложением (полным, двусоставным): *Аня. Варя, он сделал предложение? (Варя отрицательно качает головой.) Ведь он же тебя любит... Отчего вы не объяснитесь, чего вы ждете? (Вишневый сад);*

4. простым неосложненным предложением (полным,

односоставным): *Наташа. Говорят, я пополнела... и не правда! Ничуть! А Маша спит, утомилась, бедная... (Анфисе холодно.) При мне не смей сидеть! Встань! Ступай отсюда! (Три сестры);*

5. простым неосложненным предложением (неполным, двусоставным): *Иванов. Не понимаю ни людей, ни себя... (Взглядывает на окно.) (Иванов).*

6. простым осложненным предложением (неполным, двусоставным): *Иванов. Ты помолись за меня богу, Аня! (Идет, останавливается и думает.) (Иванов);*

7. сложным предложением: *Аня (спокойное настроение вернулось к ней, она счастлива). Какой ты хороший, дядя, какой умный! (Вишневый сад);*

Вставные конструкции-словоформы и словосочетания чаще всего грамматически связаны со структурой текста и можно условно говорить о наличии у них синтаксических функций: сказуемого в двусоставном неполном предложении; части сказуемого в двусоставном неполном предложении; дополнения в двусоставном неполном предложении; обстоятельства в двусоставном неполном предложении; определения в двусоставном неполном предложении.

Связанные со структурой текста вставки-предложения представлены различными синтаксическими конструкциями:

– *двусоставное неполное неосложненное предложение: Иванов (Садится.) Испугал и радуется... (Иванов)*

– *двусоставное неполное осложненное предложение: Боркин (Берет его руку и прикладывает к груди.) Слышите? Ту-ту-ту-ту-ту-ту. Это значит, у меня порок сердца (Иванов);*

– *сложное сложносочиненное предложение: Елена Андреевна. Желая всего хорошего. Куда ни шло, раз в жизни! (Обнимает его порывисто, и оба тотчас же быстро отходят друг от друга.) Надо уезжать (Дядя Ваня);*

– сложное сложноподчиненное предложение: Марина (возвращается с подносом, на котором рюмка водки и кусочек хлеба). Кушай (Дядя Ваня);

– сложное бессоюзное предложение: *Астров. Извините, я без галстука. (Быстро уходит; Телегин идет за ним.) (Дядя Ваня);*

– сложная синтаксическая конструкция: *Любовь Андреевна. Вторая моя печаль – Варя. Она привыкла рано вставать и работать, и теперь без труда она как рыба без воды. Похудела, побледнела и плачет, бедняжка...Вы это очень хорошо знаете, Ермолай Алексеич; я мечтала... выдать ее за вас, да и по всему видно было, что вы женитесь. (Шепчет Ане, та кивает Шарлотте, и обе уходят.) (Вишневый сад);*

– сложное синтаксическое целое: *Боркин (одетый франтом, со свертком в руках, подпрыгивая и напевая, входит из правой двери. Гул одобрения) (Иванов).*

Не связанные со структурой текста вставки обычно имеют характер:

– попутного замечания: *Авдотья Назаровна. В гроб, грешница, не лягу, а ее да Санечку замуж выдам!.. В гроб не лягу... (Вздых.) Только вот где их найдешь нынче, женихов-то? (Иванов);*

– разъяснения: *Лебедев. И пляшешь, и барышень забавляешь, и эта штука. (Щелкает себя по шее.) Бывало, и брешешь и философствуешь, пока язык не отнимется... А нынешние... (Иванов);*

– пояснения: *Маша. Когда берешь счастье урывочками, по кусочкам, потом его теряешь, как я, то мало-помалу грубеешь, становишься злощей. (Указывает себе на грудь.) Вот тут у меня кипит... (Три сестры);*

Были выявлены способы репрезентации смысловой связи (при наличии у вставки смысловой связи с содержанием реплик):

– лексическое тождество: *Зинаида Савишна. Пока они все в саду, нечего свечам даром гореть. (Тушит свечи.) (Иванов);*

- тематическое тождество: *Федотик (взглянув на часы). Осталось меньше часа (Три сестры);*
- лексико-семантическое тождество: *Вершинин (весело). Как я рад, как я рад! (Три сестры);*
- ассоциативное тождество: *Ольга. Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. Было очень холодно, тогда шел снег. Мне казалось, я не переживу, ты лежала в обмороке, как мертвая. Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом платье, лицо твое сияет. (Часы бьют двенадцать.) И тогда также били часы (Три сестры);*

Основные функции вставок в пьесах А. П. Чехова: указание на место действия; характеристика действий, состояний, жестикуляции героев; эмотивная функция; оценочная функция; конкретизация содержания отдельных слов, понятий, ситуаций.

А. П. Чехов часто использует вводные слова, выражающие различную степень уверенности, или, лучше сказать, неуверенности. Чеховских персонажей сложно назвать людьми, которые твердо убеждены в какой-то истине, что выражается, к примеру, в рассказе «Ионыч»: *«смотреть на это молодое, изящное и, вероятно, чистое существо <...> - было так приятно, так ново...»*

В рассказе «Дама с собачкой» Анна Сергеевна восклицает: *«Мой муж, быть может, честный, хороший человек, но ведь лакей!»*

Значение, касающееся чувств говорящего по отношению к высказыванию в произведениях писателя представлена, прежде всего, модальными фразеологизмами: *"На то вы, благодетели, и созданы, дай Бог вам здоровья, чтоб мы за вас денно и ночью, отцы родные ... по гроб жизни ..."*

"Чашка стоит дороже, она фамильная, но ... Бог с вами!".

"Но ведь я же вас обобрал, черт возьми. ограбил!".

Чехов достаточно редко прибегает к таким конструкциям (9 единиц), однако каждое выражение создаёт чёткий и фактурный образ: *"Все это дело вышло из-за, царствие ему небесное, мертвого трупа"*. Так говорил унтер Пришибеев из одноименного рассказа. Страх, разочарование, растерянность – это те чувства, которые переживает герой и которые мы легко прочитываем, благодаря умелому соединению вербальных (модальный фразеологизм) и невербальных (инверсия, интонация) языковых средств.

Основное лексическое значение приведенных вводных компонентов – это эмоциональное переживание, граничащее с потрясением. Степень (качество) эмоционального возбуждения более широко определяется контекстом.

Все конструкции этой группы можно отнести к эмоционально окрашенным. Заметим, что в качестве дополнительных выступают разные средства субъективной модальности. Это говорит о хорошей их сочетаемости, о продуманном авторском выборе при создании художественного образа.

Одним из наиболее частотных модальных значений в рассказах Чехова является «Оценка говорящим степени достоверности информации (уверенность, неуверенность)» – 30 единиц. Эта группа выражений, несмотря на ограниченность значений (уверенность-неуверенность), представлена большим разнообразием синтаксических конструкций, таких как:

– диалогические единства:

"- Да может быть, фамилия не лошадиная, а какая-нибудь другая!"

- Истинно слово, ваше превосходительство, лошадиная... Это очень даже отлично помню"[6].

– контекстуальные неполные предложения:

"Это, кажись, генерала Жигалова! – говорит кто-то из толпы"[6].

"Конечно, который непонимающий, ну, тот и без грузила пойдет ловить. Дураку закон не писан..."[6].

"Напишу ему письмо, а ходить не стану! Ей - Богу, не стану!"

– ситуативные неполные предложения: *"Надеюсь, что вы, как честный человек..."*.

"Полагаю, что вы, как честный и благородный человек...".

Яркий и запоминающийся образ может быть создан соединением нескольких средств: *"Может, этот утопный сам утоп, а может, тут дело Сибирью пахнет"*.

Модальные слова, лексические повторы, модальные фразеологизмы в сочетании с синтаксическими и интонационными средствами способствуют не только узнаванию героя, но и пониманию авторского стиля. Третья группа включает вводные конструкции со значением последовательности и логичности изложения информации (12 единиц).

Исходя из семантики конструкций, высказывания должны находиться в рамках рационально-оценочных значений. Однако, как было замечено выше, Чехов сознательно соединяет полярные смыслы, сталкивает контрастные настроения, ситуации, взгляды, чтобы дать возможность читателю сформировать самостоятельную оценку.

В конструкциях данной группы основным средством выражения субъективной модальности являются вводные слова и словосочетания: *"Стало быть, говорю, ты не знаешь, дурак этакой, коли тут стоишь и без внимания"*. *"Стало быть, по всем статьям закона выходит причина аттестовать всякое обстоятельство во взаимности"*.

"Ежели б я рельсу унес или, положим, бревно поперек ейного пути положил, ну, тогда, пожалуй, своротило бы поезд, а то...".

"В библиотеке записан, пишет прекрасно, с барышнями образованными знаком – значит, умен: найдется, что и как сказать".

"Зуб, выходит, застарелый, глубоко корни пустил"[6].

Однако во всех высказываниях и здесь находим синтез средств выражения субъективной модальности: лексические повторы (*положим – положил*), смысловые несоответствия (*по всем статьям закона выходит причина аттестовать всякое обстоятельство во взаимности*), сниженная

лексика (*дурак такой, ейного*) и др. Всё вместе способствует созданию эмоционально окрашенного текста и выразительных структур.

К группе «Источник сообщения» нами отнесено только 9 единиц.

"Ступай, тебе говорят, отсюда".

"А по моему мнению, вы, господа почтенные, любите газеты оттого, что вам выпить не на что".

"Жена, как показалось ему, слишком легкомысленно отнеслась к происшедшему"[6].

Языковые единицы этой группы наиболее лаконичны в выборе средств субъективной модальности и в их соединении. Оценочные характеристики здесь выражены преимущественно вводным элементом. Даже интонационно данные структуры нейтральны.

Вводные конструкции, соответствующие способу оформления мыслей, включают 26 единиц;

4 – модальные фразеологизмы,

18 – вводные слова и словосочетания,

6 – вводные предложения.

Это рационально-оценочные высказывания, многие из которых отмечены яркой эмоциональностью, контрастирующей с семантикой выражений и с интонацией, что и позволяет Чехову создавать неповторимые запоминающиеся образы:

"Одним словом, господа, жить так далее невозможно!".

Герой расчётливо подытоживает сказанное, но восклицательная интонация выдаёт его предвзятое отношение к информации и заставляет усомниться в ней и в искренности самого героя. Маленьким штрихом Чехов перевернул ситуацию и высветил истинные желания персонажа: он, как, впрочем, и его собеседники, заботится о личном благополучии.

"Да вам, собственно говоря, что нужно?".

"Взять хоть это дело, к примеру..."[6].

"Ваше -ство! Ежели я осмеливаюсь беспокоить ваше –ство, то

именно из чувства, могу сказать, раскаяния!".

Рационально-оценочный способ оформления мыслей в художественном тексте А.П. Чехова приобретает новое эмоциональное звучание. Шестая группа вводных конструкций определена в лингвистической литературе как призыв к собеседнику с целью активизации его внимания. К этой группе в корпусе текстов отнесены 30 единиц.

Вводными словами в предложении называются слова или сочетания слов, при помощи которых говорящий выражает своё отношение к тому, что он сообщает, например: *Как нарочно, дожди и холод продолжались весь май* (А.Чехов). Вводные слова имеют различные значения:

1. Различные степени уверенности (*конечно, несомненно, действительно, кажется, вероятно, возможно* и др.).
2. Различные чувства (*к счастью, к сожалению, к удивлению* и др.)
3. Источник сообщения (*по словам, по мнению, по сообщению*)
4. Порядок мыслей и их связь (*во – первых, наконец, следовательно* и др.)
5. Замечания о способах оформления мыслей (*одним словом, иначе говоря, лучше сказать*). Одним словом, у этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе футляр. (А.Чехов)

В качестве самостоятельных предложений могут употребляться междометия. *Такой страшный, сердитый! У-у!* (А.Чехов)

Второстепенные члены предложения, как правило, могут быть необособленными и обособленными. Обособленными называются члены предложения, выделяемые по смыслу и интонационно. Обособленные второстепенные члены предложения делятся на следующие виды: обособленные определения, обособленные приложения, обособленные дополнения, обособленные обстоятельства.

Обособленные члены предложения могут уточнять, конкретизировать и пояснять другие члены предложения и отвечать на один и тот же вопрос. К

уточняющему обособленному члену можно поставить дополнительный вопрос где именно? Как именно? Кто именно? Когда именно? и т.д. *Тогда она была ещё очень молодая, не старше двадцати двух лет* (А Чехов).

Сложные предложения, в которых простые предложения соединяются только при помощи интонации, называются бессоюзными, например: *Под окном и в саду зашумели птицы, туман ушел из сада, все кругом озарилось весенним светом, точно улыбкой* (А Чехов), а при помощи союзов – союзными. Союзные сложные предложения по характеру союзов делятся на сложносочиненные и сложноподчиненные. Сложные предложения, в которых простые предложения равноправны по смыслу и связаны сочинительными союзами, называются сложносочиненными.

Сложные предложения, в которых одно простое предложение по смыслу подчинено другому и связано с ним подчинительным союзом или союзным словом, называются сложноподчиненными. В сложноподчиненном предложении одно простое является главным, а другое – придаточным.

Союзные слова, будучи самостоятельными частями речи, являются членами придаточного предложения, например подлежащим: *Егорушка, задыхаясь от зноя, который особенно чувствовался теперь после еды, побежал к осоке и отсюда оглядел местность* (А. Чехов).

Если в главном предложении в качестве членов предложения использованы указательные местоимения (тот, этот) и указательные наречия (туда, там и др.), то придаточное предложение обязательно относится к ним и поясняет эти указательные слова, например: *Перед тем, как снимать с огня котел, Степка всыпал в воду три пригоршни пшена и ложку соли* (А.Чехов). В сложноподчиненном предложении придаточное предложение может находиться после главного предложения: *Обоз весь день простоял у реки и тронулся с места, когда солнце садилось* (А. Чехов); до главного предложения: *Когда Егорушка вернулся к реке, на берегу дымил небольшой костер* (А.Чехов); внутри главного: *Налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная, фосфорическая полоска и потухла* (А.Чехов)

Виды сложноподчиненных предложений по смысловому значению придаточных предложений делятся на определительные, изъяснительные и обстоятельственные.

Придаточные определительные предложения относятся к существительному в главном предложении, давая ему характеристику или раскрывая его признак. К придаточному определительному от определяемого слова в главном предложении ставится вопрос какой?, например: *Егорушка в надежде, что туча, быть может, уходит мимо, выглянул из рогожи* (А.Чехов).

Придаточное определительное, относящееся к существительному, всегда находится после главного или внутри главного предложения. Придаточные определительные присоединяются к определяемому слову в главном предложении с помощью союзных слов – местоимений и наречий: что, кто, который, где, и др.. Придаточные изъяснительные предложения относятся в главном предложении к словам со значением речи (говорить, просить, отвечать), мысли (думать, решать, размышлять) и чувства (чувствовать, радоваться, жаль) и уточняют (дополняют, разъясняют, то есть раскрывают) смысл этих слов.

К придаточным изъяснительным от таких слов ставятся падежные вопросы. Придаточные изъяснительные присоединяются к поясняющему слову в главном предложении с помощью изъяснительных союзов или союзных слов что, как, как будто, чтобы и др., например: *Девочки, глядя на него, сразу сообразили, что это, должно быть, очень умный и ученый человек* (А.Чехов).

Придаточные обстоятельственные относятся к глаголам или к словам с обстоятельственным значением в главном предложении и уточняет место, время, причину, цель действия и др. Например, придаточные со значением места: *Деревья кругом, куда ни взглянешь, были все золотые или красные* (А.Чехов); придаточные со значением времени: *Когда дует ветер и рябит воду, то становится и холодно, и скучно, и жутко* (А. Чехов); придаточное

со значением уступки: *Этот дом назывался постоялым двором, хотя возле него никакого двора не было* (А.Чехов). Два и более придаточных в сложноподчиненном предложении по – разному соотносятся друг с другом, образуя четыре основных типа подчинения:

1. Последовательное – это такое подчинение, при котором первое придаточное подчиняется главному, а остальные – последовательно друг другу.

2. Параллельное подчинение придаточных – это такое их подчинение, при котором они относятся к разным словам одного и того же главного предложения.

3. Однородное подчинение придаточных – это такое подчинение, при котором они относятся к одному и тому же слову в главном предложении и отвечают на один и тот же вопрос, например: *Видел Егорушка, как мало – помалу темнело небо, как опускалась на землю мгла, как засветилась одна за другой* (А.Чехов).

4. Неоднородное подчинение придаточных – это такое их подчинение, при котором они относятся к одному и тому же слову в главном предложении, отвечают на разные вопросы.

Комбинированное подчинение - это такое подчинение, при котором одни придаточные последовательно подчиняются друг другу, другие – параллельно, однородно или неоднородно, например: *В воздухе, куда ни взглянешь, кружатся целые облака снежинок, так что не разберешь, идет ли снег с неба или с земли* (А.Чехов).

Между простыми предложениями в составе бессоюзных сложных предложений выражаются разные смысловые отношения, например, перечисление, последовательность, сопоставление, пояснение, несоответствие, условие, причина, следствие, время, цель и др. В сложном предложении могут быть предложения с различными видами союзной и бессоюзной связи. К ним относятся:

1. Сочинение и подчинение

2. Сочинение и бессоюзная связь
3. Подчинение и бессоюзная связь, например: *Когда он проснулся, уже всходило солнце; курган заслонял его собою*(А.Чехов).
4. Сочинение, подчинение и бессоюзная связь, например: *Когда он проснулся, уже всходило солнце; курган заслонял его собою, а оно, стараясь брызнуть светом на мир, напряженно палило свои лучи во все стороны и заливало горизонт золотом* (А.Чехов)

Выделено три субъективно-модальных значения, выраженных вводными конструкциями: значение рациональной оценки, значение просьбы и значение категоричности высказывания. Одним из самых распространённых является значение рациональной оценки ситуации или факта действительности.

В него входят конструкции *судите сами, понимаешь, знаешь*. Они предлагают собеседнику убедиться в аргументированности доказательств, подтверждающих ту или другую точку зрения говорящего и на основе последних присоединиться к его мнению. Обращение к логике, а не к чувству, говорит об эмоциональной нейтральности этих выражений. Такие вводные конструкции активно используются в текстах, где показаны противоположные позиции героев, часто непримиримые, каждый из которых уверен в своей точке зрения.

Все высказывания имеют значение констатации факта:

"Не нарочно, сами изволите знать-с, так получилось...".

"Если кто берёт десять штук и более, тому, понимаешь, уступка".

"Судите сами, к кому я поеду?".

"Верьте, я сумею оценить Ваше великодушие"[6].

Второе значение – это значение просьбы, желание вызвать к себе со стороны собеседника сочувствие или даже жалость:

"Послушайте, отпустите меня...".

"Послушайте, я отлично понимаю ваше положение!".

Третье значение – это категорическое несогласие с собеседником или с

фактом действительности:

"Позвольте, за порядком есть кому глядеть!".

"Позвольте, где же больная?".

"Я, представьте себе, так не думаю".

"Вы меня извините, я человек, который работающий"[6].

Далее следует непосредственно разговор двух друзей. Увидев друг друга, друзья начали радоваться встрече, автор говорит: *"Приятели троекратно облобызались и устремили друг на друга глаза, полные слез. Оба были приятно ошеломлены."* "Полные слез" в первом предложении говорит о том, что встреча для друзей была бесценна, так как прошло уже большое количество времени и они быть безмерно счастливы видеть друг друга. Здесь используется вводное словосочетание, которое добавляет эмоций читателю и показывает глубину радости встречи двух друзей.

Предложение "Оба были приятно ошеломлены" дополняет идущее впереди предложение и также является вставкой в текст, посредством чего читатель понимает и то, что неожиданность встречи также указывает на эмоциональное состояние героев.

Рассказывая о себе, Порфирий говорит: *"Я уже женат, как видишь... Это вот моя жена, Луиза, урожденная Ванценбах... лютеранка... А это сын мой, Нафанаил, ученик III класса"*. "Как видишь" в предложении является вводной конструкцией, свидетельствующей о факте того, что у него есть семья, и что его друг может заметить невооруженным глазом. Во втором предложении, также использована вводная конструкция, раскрывающая происхождение его жены и дополняющая (возможно, ненужную) информацию о ней. Так же все обстоит и с уточнением информации о сыне Порфирия: даны дополнительные сведения об образовании Нафанаила.

Знакома свою семью с Мишей, Порфирий говорит: *"В гимназии вместе учились! — продолжал тонкий. — Помнишь, как тебя дразнили? Тебя дразнили Геростратом за то, что ты казенную книжку папироской прожег, а меня Эфиальтом за то, что я ябедничать любил. Хо-хо... Детьми были! Не*

бойся, Нафаня! Подойди к нему поближе... А это моя жена, урожденная Ванценбах... лютеранка." Дважды в речи Порфирия можно проследить информацию о его жене: скорее всего, автор старался через речь героя передать именно то, что в представлении Порфирия и, безусловно, его жены, является наиболее важным.

Далее приведем отрывок разговора, в котором фигурирует определяющая вещь о должности Миши и которая круто меняет направление развития событий:

"— Ну, как живешь, друг? — спросил толстый, восторженно глядя на друга. — Служишь где? Дослужился?"

— Служу, милый мой! Коллежским ассессором уже второй год и Станислава имею. Жалованье плохое... ну, да бог с ним! Жена уроки музыки дает, я портсигары приватно из дерева делаю. Отличные портсигары! По рублю за штуку продаю. Если кто берет десять штук и более, тому, понимаешь, уступка. Пробавляемся кое-как. Служил, знаешь, в департаменте, а теперь сюда переведен столоначальником по тому же ведомству... Здесь буду служить. Ну, а ты как? Небось, уже статский? А?"

— Нет, милый мой, поднимай повыше,— сказал толстый.— Я уже до тайного дослужился... Две звезды имею."

Данный диалог полон вводных конструкций и вставок. Говоря о жалованьи, Порфирий добавляет "...ну, да бог с ним!", что показывает одновременно неудовлетворение своим заработком и факт, что это для него "не важно".

Продолжая разговор о денежном состоянии, он подчеркивает, что собственное производство портсигаров существенно выручает семью от "нищенства". "Отличные портсигары! По рублю за штуку продаю." - в этих коротких предложениях передается также разъясняющая информация о "выживании" семьи.

Вводные слова "знаешь", "понимаешь" говорят о том, что Порфирий обращается в ходе рассуждений к своему опыту и демонстрирует не только

свои хитрости в продаже портсигаров (те же уловки, что есть у любого торговца), но отношение к своей службе (на первый взгляд кажется, что служба для него не главное).

Вводное слово "небось" выражает его предположение о том, какую должность занимает его друг.

Ответ Миши поразил Порфирия, поэтому в дальнейшем разговоре возникает неловкая ситуация, когда Миша не уделяет внимание своему положению в обществе, тогда как Порфирий начинает проявлять свои самые неприятные черты характера. Обратимся к его внезапно изменившейся внешности:

"Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры. Сам он съезжился, сгорбился, сузился..." Чехов, описывая данного персонажа, смог передать постепенное изменение состояний героя: ошеломление - возмущение - преклонение.

Представленное выше описание с вводным предложением, выражающим крайнее пренебрежение к другу, также передает некое негодование, которое проявляется в изменении самого лица героя. Глаза, из которых сыплются искры, напоминает человека, находящегося в ярости.

Теперь, Порфирий проявляет в своих речах крайнее раболепие и чинопочитание: *"Милостивое внимание вашего превосходительства... вроде как бы живительной влаги... Это вот, ваше превосходительство, сын мой Нафанаил... жена Луиза, лютеранка, некоторым образом..."* Теперь, "тонкий" приятель начинает представлять членов своей семьи человеку "высокого чина", повторяя уже высказанную им информацию. "Ваше превосходительство" повторяется несколько раз и показывает не только внешнее проявление "страха" перед высшими чинами, но и внутреннее недовольство таким положением дел.

Тайный советник больше не мог продолжать разговор, так как его старый друг на глазах превратился в человека, который пытается угодить

"высшему чину" и не проявляет своих дружеских качеств.

Произведенный анализ приводит к мысли о том, что данное произведение А. П. Чехова основано на контрасте, проявляющемся в каждой строчке рассказа: с момента их встречи и до ее завершения. Во многом данные герои противопоставлены друг другу как во внешних чертах, так и по характеру.

Определения "толстый" и "тонкий", данные Чеховым этим двум персонажам, представляют только их внешность, так как "толстый" действительно толстый, а "тонкий" - худощав. В рассказе были не случайно затронуты такие темы, как зарплата, должность: во всех случаях Миша является "успешнее", что, по нашему мнению, однако, и проявляется в его характере: открытость, дружелюбие. Тогда как второй персонаж, - Порфирий - наоборот, проявляет такие качества как услужливость, преклонение.

Вводные слова, словосочетания, предложения и вставки, используемые Чеховым в своем рассказе, также помогают понять природу этих двух противопоставленных друг другу персонажей.

Выводы по главе 2

Изучая творчество Антона Павловича Чехова, стоит отметить, что оно во многом отличается от творчества И. С. Тургенева, хотя Чехов в своих произведениях во многом опирается на его произведения и даже извлекает для себя некоторые идеи. Чехов стремился в своей работе доказать, что его произведения ничуть не хуже тургеневских.

Кроме этого, не стоит забывать, к какому историческому периоду принадлежит Чехов. Литература рубежа веков представляет собой особый пласт, когда исторические события сыграли существенную роль в формировании взглядов людей, их отношении к тому, что уже произошло и к тому, что их ожидает.

Писатель создал множество юмористических рассказов, пьес. В его

произведениях прослеживается множество тем, интересующих людей. Во многом автор скрывает свою задумку для того, чтобы читатель мог самостоятельно осмыслить текст и понять, какие черты характера и как обрисовывают человека.

Нами был произведен анализ прозы А. П. Чехова, в ходе которого мы обнаружили различия в действиях персонажей, обрисовали их черты характера, которые значительным образом влияют на все повествование, так как читатель "узнает" некоторые отличительные признаки определенного класса людей.

Проанализировав вводные конструкции в тексте (среди которых встречались отдельные слова, словосочетания и, безусловно, вставные конструкции), мы выявили тот факт, что некоторые вводные конструкции (например, информация данная Порфирием о своей жене) не несут какой-либо нужной информации для целостного понимания текста, хотя, привносят некую определенность в религиозном плане.

Таким образом, мы можем утверждать, что вводные конструкции в прозе А.П.Чехова влияют на "расширение" сюжета, выражают эмоции, отношение участников разговора друг к другу, определяют личностные качества героев (например, многословие/ немногословность) и их "истинное лицо".

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучением вводности занималось большое количество исследователей и их мнения совпадают в том, что вводность - разностороннее явление, которое можно рассматривать в нескольких аспектах. Вводность определяется как использование в тексте вводных конструкций, которые выполняют определенные функции в предложении и являются относительно независимыми членами предложения. В некоторых случаях вводные конструкции (не отдельные слова) грамматически и лексически связаны с текстом.

Вводными конструкциями могут быть отдельные слова, словосочетания и предложения, они несут как определенный смысл и придают предложению развернутости и красоты, так и не имеют какой-либо смысловой нагрузки, то есть не играют важную, существенную роль в предложении. Без вводных конструкций предложения всегда точны и лаконичны.

В творчестве А. П. Чехова можно найти множество примеров, взятых из собственного жизненного опыта. Автор, пытаясь своей манерой и стилем письма донести главную информацию до читателя, является в тексте языковой личностью. В произведениях Чехова присутствуют черты, присущие только Чехову, среди которых можно выделить юмористическое содержание (но не подобное басне), посредством чего происходит высмеивание определенных качеств человека, которые не являются образцовыми.

В своих произведениях А.П. Чехов широко использует вводные конструкции. Они помогают понять идею произведения, глубже раскрыть характер персонажа, визуализировать его образ и проникнуть в эмоциональное состояние. Все субъективно-модальные значения делятся на два разряда:

1. эмоционально окрашенные;

2. рационально-оценочные.

Присоединение той или иной конструкции по субъективно-модальным свойствам к одному из двух разрядов всецело зависит от контекста. Одна и та же лексическая форма может выражать разные субъективно-модальные значения.

Большинство дополнительных средств выражения одинаково используются при характеристике эмоционально окрашенных и рационально-оценочных высказываний. Интонация, специальные конструкции, лексические повторы являются отличительными средствами выражения субъективной модальности эмоциональных структур.

Вводные слова и словосочетания, вводные предложения одинаково используются для выражения рациональных и эмоциональных свойств. Модальные же фразеологизмы имеют только эмоциональную характеристику. Методом статистических подсчётов было установлено, что в произведениях Чехова эмоциональные и рациональные конструкции распределены примерно в одинаковых пропорциях. Это прекрасно иллюстрирует особенности авторской манеры писателя.

Антон Павлович Чехов очень строг в выборе модальных средств. Он предпочитает лаконичные, но яркие и выразительные конструкции. У Чехова-писателя удивительным образом соединяются краткость высказывания и исчерпывающе точная характеристика каждого персонажа.

Автор несколькими штрихами способен создать яркую, эмоционально насыщенную и информативно наполненную картину жизни русского человека. Эффект присутствия в произведениях А.П. Чехова создается во многом благодаря вводным конструкциям, которые с привлечением дополнительных средств или без них очень метко раскрывают внутреннее состояние героев, их мысли, чувства, эмоции, дают читателю толчок для самостоятельных рассуждений.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамова В. С. Экзистенциальное сознание и национальное бытие в прозе А. П. Чехова 1890-1990-х годов: автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.01.01 / Абрамова Виктория Сергеевна; [Место защиты: Перм. гос. нац. исслед. ун-т]. - Пермь, 2016. – 189 с.
2. Борисова В. А. Семантико-прагматические аспекты категории вводности: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.02.19 / Борисова Вероника Алексеевна; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет»], 2020.- 172 с.
3. Бушканец Л. Е. Чехов и Базаров // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч.конф. Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8-10 ноября 2018 года). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. - с. 93-108.
4. Вакуленко О. Б. Начало текста как элемент композиции малых жанровых форм художественного и научного стилей // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9, 2005, вып. 1. - с. 93-104.
5. Воронцова Т. А. Элементарная стилистика: учеб.-метод. пособие / УдГУ. – Ижевск: Изд-во "Удмуртский университет", 2008. – 130 с.
6. Гаджиева Н. З. Особенности языка произведений А. П. Чехова // Социосфера. № 4. 2014. – с. 54-57.
7. Газаева Л. В. Изучение функционально-семантических классификаций вводных конструкций русского языка // МИР НАУКИ, КУЛЬТУРЫ, ОБРАЗОВАНИЯ. № 3(64). 2017. – с. 109-111.
8. Гапоненков А. А. Мистика у Тургенева и Чехова // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч.конф. Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8-10 ноября 2018 года). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020.

- с. 146-156.
9. Головачёва А. Г. "Ведь мы играем не из денег..." Игра на сцене в пьесах Тургенева и Чехова // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч.конф. Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8-10 ноября 2018 года). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. - с. 252-272.
 10. Гульченко В. В. Поздние смыслы, или Чехов и Тургенев // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч.конф. Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8-10 ноября 2018 года). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. - с. 212-223.
 11. Загребельная М. К. Читательские впечатления в эпистолярной А. П. Чехова // Личная библиотека А. П. Чехова: литературное окружение и эпоха. Сб. материалов Международной научной конференции. Таганрог, сентябрь 2015 г. - Ростов н/Д: Foundation, 2016. - с. 211-221.
 12. Золтан Д. Страх в повестях И. С. Тургенева и А. П. Чехова // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч.конф. Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8-10 ноября 2018 года). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. - с. 157-166.
 13. Зубарева В. К. Чехов – основатель позиционного стиля в литературе // ПРАКТИКИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ. Том 3 (1). 2018. – с. 54-69.
 14. Зубарева В. Творчество Чехова и системный подход // Творчество А. П. Чехова в свете системного подхода: Коллективная монография / под ред. В. К. Зубаревой, М. Ч. Ларионовой, место издания Charles Schlacks Publisher Idyllwild, с. 6-34.
 15. Иванова Н. Ф. Тургеневская сюжетно-фабульная ситуация "Разночинец в гостях у дворян" в прозе Чехова // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч.конф. Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8-10 ноября

- 2018 года). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. - с. 190-201.
- 16.Изотова Н. В. Особенности представления "скрытого" общения персонажей в прозе А. П. Чехова // Личная библиотека А. П. Чехова: литературное окружение и эпоха. Сб. материалов Международной научной конференции. Таганрог, сентябрь 2015 г. - Ростов н/Д: Foundation, 2016. - с. 291-298.
- 17.Кайдаш-Лакшина С. Н. Свидания с чертом и "дьявол в деталях" у Чехова // Личная библиотека А. П. Чехова: литературное окружение и эпоха. Сб. материалов Международной научной конференции. Таганрог, сентябрь 2015 г. - Ростов н/Д: Foundation, 2016. - с. 194-210.
- 18.Капустина А. О. Интертекстуальность как метод анализа художественного текста в работах современных исследователей // Амурский научный вестник. 2018. № 3. С. 10-18.
- 19.Кондратьева В. В. Еще раз о провинциальном городе А. П. Чехова // Личная библиотека А. П. Чехова: литературное окружение и эпоха. Сб. материалов Международной научной конференции. Таганрог, сентябрь 2015 г. - Ростов н/Д: Foundation, 2016. - с. 164-173.
- 20.Кубасов А. Я. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации: Монография / Урал, гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1998. 399 с.
- 21.Кузнецова А. В. Метатекст в художественном тексте: прагматика и функции // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 9. С. 265-269.
- 22.Лелис Е. И. Теория подтекста: учеб.-метод. пособие. - Ижевск, Изд-во «Удмуртский университет», 2011. - 60 с.
- 23.Ливинская, А. И. Идиостилевые доминанты художественных текстов А.П. Чехова : выпускная квалификационная работа / А.И. Ливинская, науч. рук. Е.Г. Озерова. - Белгород, 2018.
- 24.Лоскутникова М. Б. Особенности стиля А. П. Чехова (на материале рассказов "Длинный язык" и "Дама с собачкой") // Вестник РУДН, серии Литературоведение, Журналистика, 2009, № 4. – с. 5-13.

25. Мельник А. А. Современные подходы к анализу текста // Филология, иностранные языки и медиакоммуникации: материалы симпозиума XV (XLVII) Международной научно-практической конференции «Образование, наука, инновации: вклад молодых исследователей», посвященной 45-летию Кемеровского государственного университета. [Электронный ресурс] / науч. ред. Ю. В. Подковырин; Кемеровский государственный университет. - Кемерово: КемГУ, 2020. - Вып. 21. - с. 458-460.
26. Мельникова Л. А. И. С. Тургенев и А. П. Чехов в художественном мире романа Г. Бёлля "Групповой портрет с дамой" // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8-10 ноября 2018 года). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. - с. 363-365.
27. Мокина Н. В. Символико-композиционные функции локусов в произведениях Тургенева и Чехова // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8-10 ноября 2018 года). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. - с. 282-301.
28. Молнар А. Краткий обзор восприятия творчества А. П. Чехова в Венгрии // Личная библиотека А. П. Чехова: литературное окружение и эпоха. Сб. материалов Международной научной конференции. Таганрог, сентябрь 2015 г. - Ростов н/Д: Foundation, 2016. - с. 278-290.
29. Муренина Е. К. Тургенев в США как *потомок* Чехова? "Месяц в деревне" и проблемы сценической интерпретации русской классики в XXI веке // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8-10 ноября 2018 года). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. - с. 334-353.
30. Назарова Д. М. Особенности поэтики и образов А. П. Чехова //

- Academic research in educational sciences. № 8. 2021. – с. 401-410.
31. Рубцова С. П. Художественный текст как объект понимания в лингвистике и философии // Вестник ВГУ. Серия: Философия. № 4. 2017. – с. 54-68.
32. Саркисова А. Ю. Финалы в английской "усадебной прозе" начала XIX века и в "усадебных" произведениях И. С. Тургенева и А. П. Чехова // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8-10 ноября 2018 года). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. - с. 354-362.
33. Симоненко М. Ю. Синтаксическая позиция вводности в предложении // Культурная жизнь Юга России. № 2 (31), 2009. С. 109-112.
34. Собенников А. С. "Дом с мезонином" как самая "тургеневская" повесть Чехова // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8-10 ноября 2018 года). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. - с. 224-232.
35. Спачиль О. В. Реалии российского Юга в рассказе А. П. Чехова "Художество" // Личная библиотека А. П. Чехова: литературное окружение и эпоха. Сб. материалов Международной научной конференции. Таганрог, сентябрь 2015 г. - Ростов н/Д: Foundation, 2016. - с. 174-184.
36. Стрельцова Е. И. Код памяти. Тургенев и Чехов в резонантном пространстве русского театра // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8-10 ноября 2018 года). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. - с. 321-333.
37. Тютелова Л. Г. От сложности к неопределенности образа драматического героя: от И. С. Тургенева к А. П. Чехову // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. Шестые

- Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8-10 ноября 2018 года). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. - с. 273-281.
38. Хассан Шали Н. А. Основные характеристики художественного текста // Идеи. Поиски. Решения: материалы VII Междунар. науч. практ. конф., Минск, 25 ноября 2014 г./Редкол.: Н.Н. Нижнева (отв. редактор) [и др.]. - Мн.: БГУ, 2015. - С. 103-114.
39. Хвостова О. А. "Сколок с Рудина" в персонажах А. П. Чехова // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8-10 ноября 2018 года). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. - с. 243-251.
40. Химич В. В. О художественной системе А. П. Чехова // Филологический класс, 12/ 2004. – с. 33-37.
41. Химич В. В. Чехов в роли Чехова // Филологический класс, 24/ 2010. – с. 16-21.
42. Чаковская М. С. Текст как сообщение и воздействие (на материале английского языка): Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. иностр. яз. - М.: Высш. шк., 1986. - 128 с.
43. Чехов А. П. Рассказы. Повести Пьесы.
44. Чжан Сяюй. Вводные и вставные компоненты как средство выражения авторской рефлексии (на материале публицистики Ю. М. Лотмана) // МИР НАУКИ, КУЛЬТУРЫ, ОБРАЗОВАНИЯ. № 6(73). 2018. – с. 618-620.
45. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / Акад. наук СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1971. — 291 с.
46. Закирова О. В., Тиригулова Р. Х. Филологический анализ текста. Конспект лекций. Казань: Б.и., 2014. 123 с.
47. Конурбаев М. Э., Менджеричкая О. Е. Функция воздействия в художественной литературе и публицистике // Язык, сознание,

- коммуникация: Сб. статей/ Ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. - М.: "Филология", 1998. - Вып. 4. - с. 103-109.
48. Кудряшева Ф. С., Фатыхова Л. А. Имя собственное в художественном тексте как средство создания языковой картины мира // Вестник Башкирского университета. 2017. Т. 22. № 1. - с. 254-259.
49. Макурова С. Р., Хачмафова З. Р. Синтаксическая категория вводности в текстообразовании/ смыслообразовании // Известия Сочинского государственного университета. 2014. № 4-2 (33). - с. 30-35.
50. Поликарпова О. Н., Поликарпов И. А. О различных подходах к изучению явления "вводность" // МИР НАУКИ, КУЛЬТУРЫ, ОБРАЗОВАНИЯ. № 3(70). 2018. – с. 209-212.