

## КОММУНИКАТИВНЫЙ КОД В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «СПАТЬ ХОЧЕТСЯ»

Н. В. Семёнова

Тверской государственной университет  
кафедра теории литературы

В статье показано, как тема-рема-ический уровень организует структурную симметрию в рассказе А. П. Чехова «Спать хочется». Разные виды симметрии рассматриваются в связи с композицией и формой музыкального рондо.

**Ключевые слова:** *дискурс, коммуникация, тема, рема, структура, симметрия, ключевое слово, рондо*

М. И. Шапир, выделяя основные функции языка художественной литературы, ставит на первое место «*выражение смысла*», приписывая функцию *передачи смысла* (коммуникацию) языку литературному [21, с. 512]. Однако такое разграничение будет верно только до некоторой степени, и поэтический язык располагает собственным набором коммуникативных средств.

Ю. М. Лотман отмечает даже большую информативность языка поэзии в сравнении с нехудожественными текстами: «[В] пределах художественного текста язык тоже становится носителем информации <...> В нехудожественных текстах информативен не язык, а сообщение на нём» [10, с. 362].

Что касается самой коммуникации, то прямая система перекодирования, при которой «восприятие и структурная семиотика остаются в стороне» [14, с. 209], пригодна только для элементарных двужначных систем. В литературе «внесистемный, структурно неорганизованный материал не может быть средством хранения и передачи информации» [10, с. 361].

В иерархии уровней поэтического произведения Лотман выделяет «уровень слова», который составляет «семантическую основу всей системы» [9, с. 117]. В художественной прозе центр тяжести переносится «со слова <...> на объективно изображаемую словом и в слове действительность» [4, с. 285; 286], и это имеет своим следствием недооценку словесного уровня в литературоведческих работах. Лингвистический подход отражён в позиции Ю. И. Левина, который выстраивая типологию непонимания текста [НП], случай полного игнорирования словесного уровня не рассматривает как заведомо невозможный [8, с. 581–583].

Своей задачей мы ставим показать роль уровня слова в процессе интерпретации художественного прозаического текста. Теоретической основой анализа стали работы Т. А. Ван Дейка, где текст (дискурс) рассмат-

ривается как «письменный или речевой *вербальный продукт* коммуникативного действия» [2].

Выполнение коммуникативного задания требует сжатия информации и организации её в разноуровневые схемы. К макроструктурам Ван Дейк относит уровень тематический: «тематические выражения» манифестируют тему и обеспечивают глобальную связность текста. В логике дискурсивного анализа принципы выделения «тематического ключевого слова» рассматривают и отечественные исследователи. Авторы пособия «Лингвистический анализ художественного текста» М. И. Гореликова и Д. М. Магомедова «единство текста» выводят из идеи семантических повторов, что оформляется в наличии «тематических полей», «тематических цепочек» и возникающей при их пересечении «тематической сетки» [7, с. 13; 42–43]. Эта методика нацелена на установление «общих правил связности любого текста» [16, с. 508].

Для понимания же художественного текста более значим тематический уровень. Тема-рематическая структура связана с актуальным членением предложений и определяет локальную связность текста, однако при условии повторения тем она способна формировать «стратегическую гипотезу» понимания текста [3, с. 63–64]. Именно этот уровень позволяет говорить об «уникальной дешифруемой смысловой структуре художественного текста» [11, с. 508].

Методом сплошной выборки была построена первая тема-рематическая цепочка с опорным словом «спать». При построении второй цепочки не было учтено дважды встречающееся в рассказе словосочетание «кричит хозяйка», где глагол «кричать» выступает в значении «возвышать голос на кого-либо, бранить» [17, с. 1671]: «Варька, поставь самовар! – кричит хозяйка» [20, с. 10]; «Варька, ставь самовар! – кричит хозяйка» [20, с. 11]. В шести позициях таблицы значение глагола «кричать» совпадает: «Издавать крики, вопли <...> Громко плакать, реветь. О детях» [17, с. 1670].

Таблица 1

Ключевые слова

| Ключевое слово «СПАТЬ»  | Ключевое слово «КРИЧАТЬ»                                 |
|---|--|
| 1. <i>Спать</i> хочется [20, с. 7]  | 1. <b>ребёнок кричит</b> [20, с. 7]                      |
| 2. <i>хочется спать</i> (« <i>А Варьке хочется спать</i> » [20, с. 7])              | 2. <b>кричит сверчок</b> [20, с. 7]                      |
| 3. <i>спать нельзя</i> (« <i>а спать нельзя</i> » [20, с. 7])                       | 3. облака <b>кричат, как ребёнок</b> [20, с. 8]          |
| 4. <i>спать, спать</i> (« <i>Спать, спать!</i> » – <i>отвечают ей</i> » [20, с. 8]) | 4. вороны и сороки <b>кричат, как ребёнок</b> [20, с. 8] |

|  |   |
|--|---|
| <p>5. <b>засыпают крепко, спят сладко</b> («И они засыпают крепко, спят сладко» [20, с. 8])</p> <p>6. <b>все спят</b> («в больнице все уже спят» [20, с. 9])</p> <p>7. <b>ты спишь</b> («Дитё плачет, а ты спишь?» [20, с. 9])</p> <p>8. <b>крепко спят</b> («люди с котомками на спинах в тени разлеглись и крепко спят» [20, с. 9])</p> <p>9. <b>спать хочется</b> («Варьке страстно хочется спать» [20, с. 9])</p> <p>10. <b>спать хочется</b> («А спать хочется по-прежнему, ужасно хочется!» [20, с. 10])</p> <p>11. <b>спать хочется</b> («Когда бегаешь и ходишь, спать уже не так хочется, как в сидячем положении» [20, с. 10])</p> <p>12. <b>хочется спать</b> («Бывают минуты, когда хочется, ни на что не глядя, повалиться на пол и спать» [20, с. 11])</p> <p>13. <b>хозяева ложатся спать</b> [20, с. 11]</p> <p>14. <b>спать, спать, спать</b> («Убить ребёнка, а потом спать, спать, спать...» [20, с. 12])</p> <p>15. <b>можно спать</b> («смеётся от радости, что ей можно спать...» [20, с. 12])</p> <p>16. <b>спит крепко</b> («и через минуту спит уже крепко, как мёртвая» [20, с. 12])</p> | <p>5. <b>кричит сверчок</b> [20, с. 11]</p> <p>6. <b>ребёнок кричит</b> [20, с. 11]</p> |
|--|---|

Обращает на себя внимание симметрическая организация звеньев в таблице. В первой цепочке симметрия на тема-рематическом уровне сигнализирует смену точек зрения: позиция «спать хочется» выражает точку зрения героини, позиция «хочется спать» – точку зрения повествователя. Симметрия конструкций «спать, спать» / «спать, спать, спать» и «крепко спят» / «спит крепко» объясняется параллелизмом «малых действий» в новелле [18, с. 6].

М. А. Петровский описал трёхчленную и пятичленную симметрию новеллистической композиции [12, с. 71]. Vorgeschichte (предыстория) может быть соотнесена со второй позицией «спать нельзя» (заглавие «Спать хочется» принадлежит паратексту и в композицию не включается). «Голос» Варьки передаётся приёмом несобственно-прямой речи – разговорной конструкцией «не дай бог»; это «голос – точка зрения», по М. М. Бахтину [1, с. 109]. Таким образом, в сообщении актуализируется запрет, который становится доминантой сознания героини: «...а спать нельзя; если Варька, не дай бог, уснёт, то хозяева прибьют её» (в варианте «Петербургской газеты» «прибьют её и выгонят»).

Geschichte (история) заменена ддящимся состоянием («спать хочется», «хочется спать», «спать, спать, спать»), что имплицитно подразумевает борьбу со сном и её конечное разрешение. В таком случае конструкция «можно спать» представляет «Nachgeschichte» (постисторию).

Абсолютная симметрия второй тема-рематической цепочки заставляет вспомнить канон из «Музыкального приношения» И. С. Баха [15]. Случай зеркальной симметрии эксплицирует точку зрения повествователя. Точка зрения повествователя вербализована в конце третьей и четвёртой позиций: «кричат, как ребёнок», «кричат, как ребёнок». Реконструировав точку зрения героини Варьки, мы получим другой вариант события и осевую симметрию. Очевидно, ощущение симметрии ракоходных структур возникает в этом случае у писателя на уровне подсознания, как и у композиторов.

Принцип симметрии сохраняется и тогда, когда две тематические цепочки сводятся воедино, представляя логику развития каждой из тем. Используя принятые в музыковедческой литературе обозначения, первую (главную) тему обозначим как А, вторую (побочную) – В.

1. спать хочется (А)
2. ребёнок кричит (В)
3. хочется спать (А)
4. кричит сверчок (В)
5. спать нельзя (А)
6. облака... кричат как ребёнок (В)
7. спать, спать (А)
8. засыпают крепко, спят сладко (А)
9. вороны и сороки кричат, как ребёнок (В)
10. все спят (А)
11. ты спишь (А)
12. крепко спят (А)
13. хочется спать (А)
14. спать хочется (А)
15. спать хочется (А)
16. хочется спать (А)
17. хозяева ложатся спать (А)
18. кричит сверчок (В)
19. ребёнок кричит (В)

20. спать, спать, спать (А)

21. можно спать (А)

22 .спит крепко (А)

Схема может быть записана следующим образом:

АВ АВ АВ А АВ ААААААА АВ ВААА

Эта схема напоминает построение двухтемного рондо неклассического периода, в котором нередко встречается нарушение регулярности следования частей [16]. Последнее проведение главной темы – «спит крепко, как мёртвая» – выступает тогда как форма кода музыкальной формы рондо. Это показывает, что «музыкальность» чеховских финалов далеко не всегда предполагает «соединение всех мотивов рассказа или повести в конце» [13, с 178].

Принцип изоморфности уровней художественного текста проявляется в том, что и на композиционном уровне новелла получает особую звуковую оркестровку. Две звуковые темы чередуются в рассказе: колыбельная песня и крик. Колыбельная составляет контраст крику ребёнка и воспроизводится четыре раза: *«Нянька Варька, девочка лет тринадцати, качает колыбель, в которой лежит ребёнок, и чуть слышно мурлычет: “Баю-баюшки-баю, А я песенку спою...”»* [20, с. 7]; *«Баю-баюшки-баю, – мурлычет она, – тебе каши наварю...»* [20, с. 7]; *«Баю-баюшки-баю, – а я песенку спою... – мурлычет Варька и уже видит себя в тесной, душиной избе»* [20, с. 7]; *«Где-то плачет ребёнок, и Варька слышит, как кто-то её голосом поёт: Баю-баюшки-баю, а я песенку спою...»* [20, с. 7].

Значение колыбельной иногда видят в том, что «“баю-баюшки-баю”, напеваемое Варькой, отсылает <...> к звуковой последовательности совершенно иной тональности, а именно – к “бу-бу-бу” отца, стучащего от боли зубами <...> [они] соединяют, подчёркивая уже очевидную тематическую эквивалентность, страдание смертельно уставшей, замученной хозяйками девочки с болью смертельно больного, умирающего отца» [22, с. 253].

Роль колыбельной в рассказе «Спать хочется» определяется ещё и тем, что в трёх случаях из четырёх в куплете колыбельной песни происходит анаграммирование ключевого слова «спать»: «спою» [сна]ю. Связь анаграммы со «словотемой» фиксируется по законам поэтического текста [19, с. 109], когда «частые повторы фонем и слогов ключевого слова, разветвля[ют] его звуковой состав по всему произведению» [4, с. 78].

М. М. Гиршман писал о том, что «на прозаической речевой поверхности» структурная симметрия заметна не сразу, однако именно включение в область симметрии «всё более скрытых элементов структуры» заставляет исследователей считать прозу более высокоорганизованным образованием, чем поэзия [4, с. 417; 430].

Французский исследователь Чехова Флоранс Гойе рассматривает симметрию в чеховских рассказах как один из возможных способов манифестации антитезы [6, с. 81]. Но симметрия в искусстве со времён Гомера всегда соответствовала концепции гармонично устроенного мира. Если так, то и в рассказе Чехова «Спать хочется» симметрия глубинных структур,

вопреки деструктивному финалу, создаёт представление о «возможном гармоническом времени» [5, с. 12].

### **Список литературы**

1. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960-х – 1970-х гг. [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. – 799 с. – (Собрание сочинений : в 7 т. / М. М. Бахтин ; т. 6).
2. Дейк Ван, Т. А. К определению дискурса [Электронный ресурс] : [электрон. книга] / Т. А. Ван Дейк. – Электрон. дан. – [М.], 1999. – Режим доступа: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/vandijk2.htm>. – Дата обращения: 20.02.2011. – Загл. с экрана.
3. Дейк Ван, Т. А. Язык. Познание. Коммуникация [Текст] / Т. А. Ван Дейк. – М. : Прогресс, 1989. – 310 с.
4. Гиршман, М. М. Литературное произведение. Теория художественной целостности [Текст] / М. М. Гиршман. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 555 с.
5. Гиршман, М. М. Ритм художественной прозы [Текст] / М. М. Гиршман. – М. : Советский писатель, 1982. – 367 с.
6. Goyet, F. Le rôle de la «pointe» dans les nouvelles de Tchekhov et Maupassant [Текст] / F. Goyet // Чеховиана. Чехов и Франция. – М. : Наука, 1992. – С. 80–87.
7. Гореликова, М. И. Лингвистический анализ художественного текста. [Текст] / М. И. Гореликова, Д. М. Магомедова. – М. : Русский язык, 1983. – 124 с.
8. Левин, Ю. И. Избранные труды [Текст] / Ю. И. Левин. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 822 с.
9. Лотман, Ю. М. Лекции по структуральной поэтике [Текст] / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 11–263.
10. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
11. Николаева, Т. М. Теория текста [Текст] / Т. М. Николаева // Большой энциклопедический словарь. Языкознание. – М. : Большая советская энциклопедия, 1998. – С. 687.
12. Петровский, М. А. Морфология новеллы [Текст] / М. А. Петровский // Поэтика : хрестоматия. – М. : Изд-во Российского открытого университета, 1992. – С. 61–91.
13. Полоцкая, Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли [Текст] / Э. А. Полоцкая. – М. : Советский писатель, 1979. – 340 с.
14. Реформатский, А. А. О перекодировании и трансформации коммуникативных систем [Текст] / А. А. Реформатский // Исследования по структурной типологии. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – С. 208–215.
15. Решетняк, Л. 8 очерков о феномене палиндрома в теории и практике музыкального искусства. Очерк VIII. Раздел 1. Ракоход и проблемы симметрии. Ракоходный канон из «Музыкального приношения» И. С. Баха как символ новой симметрии в литературе и искусстве XX века [Электронный ресурс] : [электрон. книга] / Л. Решетняк. – Электрон. дан. – [М.], 2000. – Режим

- доступа: ashtray.ru синтез искусств. – Дата обращения: 20.02.2011. – Загл. с экрана.
16. Рондо [Электронный ресурс] : Материал из Википедии – свободной энциклопедии [Электрон. дан.]. [б. м.], 2010. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki>. – Дата обращения: 10.03.2011. – Загл. с экрана.
  17. Словарь современного русского литературного языка. В 17 т. Т. 5. И-К [Текст] ; под ред. А. М. Бабкина, Ю. С. Сорокина. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1956. – 1918 стб.
  18. Смирнов, И. П. О смысле краткости [Текст] / И. П. Смирнов // Русская новелла. Проблемы истории и теории : сб. ст. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1993. – С. 5–12.
  19. Топоров, В. Н. Из исследований в области анаграммы [Текст] / В. Н. Топоров // Структура текста – 81. – М. : Институт славяноведения и балканистики, 1981. – С. 109–121.
  20. Чехов, А. П. Рассказы и повести, 1888–1891 гг. [Текст] / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1977. – 733 с. – (Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 18 т. / А. П. Чехов ; т. 7).
  21. Шапир, М. И. Язык поэтический [Текст] / М. И. Шапир // Введение в литературоведение. – М. : Высшая школа, 2000. – С. 512–528.
  22. Шмид, В. Проза как поэзия [Текст] / В. Шмид. – СПб. : Инапресс, 1998. – 352 с.

## THE COMMUNICATION CODE IN A.P. CHEKHOV'S SHORT STORY "SLEEPY"

**N. V. Semionova**

Tver State University  
*Chair of Theory of Literature*

The article shows the way the thematic-rhematic level organizes the structural symmetry in A.P. Chekhov's short story "Sleepy". Various kinds of symmetry are examined with reference to the composition and form of rondeau in music.

**Key words:** *discourse, communication, theme, rheme, structure, symmetry, key word, rondeau*

*Об авторах:*

СЕМЁНОВА Нина Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы Тверского государственного университета, e-mail: [ninasemenova@yandex.ru](mailto:ninasemenova@yandex.ru), 170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33.