

Ярослав Вежбиньски

Лодзинский университет (Лодзь, Польша)

СЕМАНТИКА И СТИЛИСТИКА ЮМОРЕСОК А. П. ЧЕХОВА

В огромном чеховедении, которое представлено как литературоведческими, так и лингвистическими разработками, имеются различные подходы к раскрытию семантического и стилистического своеобразия произведений писателя разных жанров, т.е. повестей, рассказов, очерков, комедий, драм, водевилей, юморесок и фельетонов¹. Появляются в этой области очередные попытки истолковать специфику семантики и стилистики текстов А. П. Чехова². Одна из них излагается нами ниже.

Целью нашей разработки является проникновение в содержательный план чеховских юморесок, озаглавленных *И то и се (Поэзия и проза)*. Анализ сориентирован на извлечение семантики дискурса, понимаемого нами традиционно как некоторого организованного целого³. Задача сводится к выявлению закономерностей смыслового развертывания данного текста во всем его объеме.

Название чеховских миниатюр *И то и се* сразу настраивает читателя на восприятие неких бытовых сцен под общим сфразеологизированным смыслом 'разное, все что угодно' (см.: ФСМ, с. 476)⁴. Последний уточняется автором в антонимическом подзаголовке «Поэзия и проза», на котором и фокусируется наше внимание.

Слова подзаголовка в словарном отношении обладают несколькими лексическими значениями. Для слова *поэзия* МАС отмечает следующую систему основных значений: '1. Искусство образного выражения мысли в слове, словесное художественное творчество. 2. Стихи, ритмическая речь (в отли-

¹ См., напр.: Гурвич 1970; Чудаков 1971а, 1971б; Букаренко 1977; Ваганова 1977; Катаев 1979; Кулешов 1982; Линков 1982; Хазагеров 1983; Гудонене 1991; Ksenicz 1991, 1992; Баскакова 1996; Jędrzejkiewicz 1998; Кожевникова 1999; Вежбиньски 1995, 2002, 2004.

² См., напр.: Тумieniecka-Suchanek 2004; Wierzbński 2005; Żejmo 2017.

³ Значительный интерес в этом отношении представляют, например, работы: Лосева 1973; Бухбиндер, Розанов 1975; Гиндин 1977; Барт 1978; Гиндин 1981; Кривоносов 1986.

⁴ См. принятые сокращения названий словарей в конце статьи.

чие от прозы). 3. *перен.* 'Что-либо прекрасное, возвышенное, глубоко воздействующее на чувства и воображение' (т. 3, с. 349). Содержательная сторона слова *проза* представлена в упомянутом словаре в следующих лексико-семантических вариантах: '1. Нестихотворная речь. 2. То, что является необходимым и обычным в жизни; повседневность, обыденность' (т. 3, с. 486).

В последних семемах данных слов появляется оценочный компонент. Слова в данном случае выражают суждение. Оценочный компонент уточняет и дополняет предметно-логическое значение и поэтому он входит в словарную дефиницию, в число признаков денотативного значения. Наличие оценочного компонента влечет за собой также некую экспрессивность, которая наглядно проявляется в условиях контекста.

Нас интересует функционирование этих слов в семантическом пространстве чеховских юморесок, где слова вступают в антонимические связи. Их положение контрастное, поэтому прямое номинативное значение данных слов погашается. Важно при этом заметить, что слова своими основными, исходными значениями не вступают в антонимические отношения. Такие отношения возникают на уровне переносных значений в процессе метафорического переноса названий с одного объекта, явления или предмета на другой.

Источником метафоры являются (использование слов с конкретным значением на обозначение отвлеченных, абстрактных понятий) определенные ассоциации. При слове *поэзия* возникают представления о чем-то прекрасном, привлекательном, возвышенном, приподнятом, воздействующем на воображение. Слово *проза*, в свою очередь, предполагает противоположные смыслы – нечто лишенное возвышенности, изящества; посредственное, заурядное, ничем не выдающееся.

Таковы предварительные знания о предполагаемом объекте (объектах) коммуникации. Семантические рамки миниатюр только очерчены. До их прочтения на основе подзаголовка возникает лишь общее представление о репрезентации текста. Слова *поэзия* и *проза*, вступая в отношения противоположности, создают определенный оценочный фон повествовательной речи в целом.

Противопоставление данных слов поддерживается факторами прагматического характера, а также достаточно регулярным противопоставлением их в речевом употреблении. Показательны в этом отношении и такие антитезы как: *рай – ад, райский – адский, ум – сердце, разум – сердце, рассудок – сердце, душа – тело, земля – небо (земля – небеса), земной – небесный* и др.⁵ Противоположность в подобных случаях, как подчеркивает в своей

⁵ Достаточно устойчивое функционирование прагматических контрастов позволяет включать их в антонимические словари, ср.: САВ; САЛ. Наиболее полно они отражены во втором лексиконе, где соответствующие пары М.Р. Львов проиллюстрировал рядом при-

монографии Л. А. Новиков, реализуется «не непосредственно семантически, а опосредованно – прагматически, путем частого образного противопоставления, к которому прибегают говорящие на русском языке с целью использовать особые коннотативные свойства слов» (Новиков 1973: 156)⁶.

Проекция содержания соответствующих частей чеховского текста на подзаголовок гасит прямое его значение, актуализируя значение переносное. Антонимия переносных значений слов *поэзия* и *проза* ведет к созданию некоторой общей модели для всех миниатюр. Попробуем извлечь и соотнести смысл каждой из них с тем обобщенным значением, которое заключено в основном заглавии⁷.

Приведем первую зарисовку:

Прекрасный морозный полдень. Солнце играет в каждой снежинке. Ни туч, ни ветра.

На бульварной скамье сидит парочка.

– Я вас люблю! – шепчет он.

На ее щечках играют розовые амурчики.

– Я вас люблю! – продолжает он... – Увидев впервые вас, я понял, для чего я живу, я узнал цель моей жизни! Дорогая моя! Марья Ивановна! Да или нет? Маня! Марья Ивановна... Люблю... Манечка... Отвечайте, или же я умру! Да или нет?

Она поднимает на него свои большие глаза. Она хочет сказать ему: «да». Она раскрывает свой ротик.

– Ах! – вскрикивает она.

На *его* белоснежных воротничках, обгоняя друг друга, бегут два большущие клопа...

О, ужас!!... (1, 103)

меров-цитат из художественной и другой литературы. В произведениях Чехова, по нашим наблюдениям, засвидетельствованы различные прагматические противопоставления, напр.: «Не находишь ли ты, что мы из *ада* попали в *рай*?» (1, 274; здесь и далее курсив наш – Я. В.); «Она полюбила во мне *демона*. Я хотел, чтобы она полюбила во мне *ангела*» (1, 37); «Правду раз читал я в одном журнале: “В людях *ангел* – не жена, дома с мужем – *сатана*” ...» (3, 49); «Одевали меня наилучшим манером, грамоте для нежности обучали. Бывальча и босиком не пробегу: “Простудишься, миленькой!” Словно не *мужик*, а *барин*» (2, 334); «– Творим мы добрые дела и в *праздники*, и в *будни*, а все толку нет» (8, 267); Поручик пишет, что всю зиму он “подмазывался” к княгине, и успел *гнев* княгини переложить на *милость*» (1, 173); «Еще издревле известно, что *добродетель* торжествует, а *порок* побеждается» (2, 366); «К концу дня я еле стоял на ногах: изнемогли *душа* и *тело*» (3, 152); «Наша работа, это проклятая, неблагородная, каторжная работа, утомляет не так *тело*, как *душу*...» (5, 406); «Не бросай нас, бог накажет! Отец-то с Семкой так и норовят, чтобы ты пошел к ней, а ты не ходи... Не гляди на них. *Звери*, а не *люди*» (1, 259); «На этом свете они (ссылные – Я. В.) уже не *люди*, а *звери*...» (14,10); «Хоть Александр Македонский и великий человек, хотя Баркани и хорошая артистка, но из пределов и границ выходить не следует. Немцы трещат и лопаются от патриотизма. Они пыхтят, *леденеют*, *пламенеют*» (16, 157).

⁶ Прагматическая поляризация слов рассматривается в книге Л. А. Новикова (1973) на с. 152–157.

⁷ Юморески А. П. Чехова цитируются ниже по *Полному собранию сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах*, т. 1, Москва 1974.

Ситуация, в которой осуществляется конечный акт речи влюбленных, развенчивает всю торжественность, поэтичность, возвышенность переживаний героя. Приятное волнение от сильного чувства любви резко сменяется огорчением Марьи Ивановны. Увиденное девушкой приводит ее в смятение, крайнее негодование, вызывает чувство сильного испуга, ужаса. Эмоциональное состояние героини неожиданно переходит в свою противоположность, первоначальный восторг сменяется чувством досады. Полная пафоса, воодушевленная, приподнятая речь молодого человека на фоне погожего зимнего дня и вызывающая страх и отвращение насекомых усиливает сатирическое звучание юморески, подчеркивая несоответствие между внешними обстоятельствами и внутренним состоянием героя.

Авторская ремарка последнего абзаца, включающая несобственно-прямую речь дамы сердца героя (*О, ужас!!...*), предоставляет возможность читателю самому представить “социальный статус” нашего героя. Это скорее всего может быть студент, живущий в дешевых номерах. А может быть, и мелкий чиновник, проявляющий завидную заботу о своей внешности (*белоснежные воротнички*) в поисках подружки жизни, но скрывающий за этим свою бедность.

Рассмотрим вторую зарисовку:

Милая маменька, – писал некий художник своей маменьке. – Еду к Вам! В четверг утром я буду иметь счастье прижимать Вас к своей полной любовью груди! Чтобы продолжить сладость свидания, я везу с собой... Кого? Угадайте! Нет, не угадаете, маменька! Не угадаете! Я везу с собой чудо красоты, перл человеческого искусства! Везу я (вижу Вашу улыбку) Аполлона Бельведерского!..

Милый Колючка! – отвечала маменька. – Очень рада, что ты едешь. Господь тебя благословит! Сам приезжай, а господина Бельведерского не вези с собой, нам самим есть нечего!.. (1, 103)

В сюжетно-композиционной структуре приведенной миниатюры существенное место отводится образу Аполлона Бельведерского. В семиотической памяти образованного читателя представление об Аполлоне Бельведерском вызывает определенные ассоциации, связанные с древнегреческой культурой, т.е. его образ переносит нас в античный мир искусства. Аполлон как символ античной культуры и воплощение идеала красоты вызывает одновременно представление своеобразной гармонии. В цитируемом же тексте Аполлон в понимании матери художника – это реальный друг его сына. Он не осмысливается ею как культурно-исторический образ, а воспринимается этой малограмотной женщиной как живой персонаж, знакомый ее сына, к принятию которого она из-за своей бедности не готова. На самом деле речь идет о копии статуи в виде прекрасного юноши древнегреческого скульптора Леохара, символизирующей покровителя искусств античного общества.

Вместо ожидаемой гармонии упоминание сына о приезде с Аполлоном привносит диссонанс. Текстовая отсылка к древнегреческому прошлому, как разновидность интертекста, создает определенное эмотивно-оценочное поле. Данный интертекст стал скорее существенной помехой во взаимопонимании сына и матери, которая не обладает элементарными фоновыми знаниями в области классического искусства. Незнание этого факта приводит собственно к непониманию самых близких себе людей. Коммуникативный акт в данном случае обрывается, поскольку в сознании матери художника вместо произведения искусства воссоздается конкретная личность, ее образ толкуется дословно.

Письмо художника ставит его мать в весьма затруднительное положение. Невозможность осуществить задуманное сыном она объясняет скудостью своей жизни, безысходной нуждой. В зарисовке сталкиваются противоположные подходы к реальной действительности – идеализированный мир художника и полный бытовых хлопот мир самого близкого ему человека. Праздное существование сына, который не осознает проблем своей матери, подвергается сатирическому осмеянию. С горечью и болью отмечается факт духовного убожества простых людей – отсутствие у них, казалось бы, элементарных знаний по истории искусства. Читатель понимает, насколько потрясающей оказалась разница между сыном и матерью в их отношении к насущным для них вопросам, хотя прямо об этом в тексте не сказано ни слова.

В третьей зарисовке повествуется следующее:

Воздух полон запахов, располагающих к неге: пахнет сиренью, розой; поет соловей, солнце светит... и так далее.

В городском саду, на скамеечке, под широкой акацией сидит гимназист восьмого класса, в новеньком мундирчике, с пенсне на носу и с усиками. Возле него хорошенькая.

Гимназист держит ее за руку, дрожит, бледнеет, краснеет и шепчет слова любви.

– О, я люблю вас! О, если бы вы знали, как я люблю вас!

– И я люблю! – шепчет она.

Гимназист берет ее за талию.

– О жизнь! Как хороша ты! Я утону, захлебнусь в счастье! Прав был Платон, сказавший, что... Один только поцелуй! Оля! Поцелуй – и больше ничего на свете.

Она томно опускает глазки... О, и она жаждет поцелуя! Его губы тянутся к ее розовым губкам... Соловей поет еще громче...

– Идите в класс! – раздается дребезжащий тенор над головой гимназиста.

Гимназист поднимает голову, и с его головы сваливается кепи... Перед ним инспектор...

– Идите в класс!

– Кгм ... Теперь большая перемена, Александр Федорович!..

– Идите! У вас теперь латинский урок! Оставайтесь сегодня на два часа!

Гимназист встает, надевает кепи и идет... идет и чувствует на своей спине ее большие глаза... Вслед за ним семенит инспектор... (1, 104)

Весна с ее обновлением и оживлением природы доставляет особое наслаждение человеку, она располагает к чувствительности, страстности, мечтательности и любви. Герой зарисовки преисполнен радости, вызванной объяснением в любви “хорошенькой”, но эта поэтическая сцена прерывается появлением инспектора, который наказывает на глазах у девушки ее ухажора, оставляя гимназиста дополнительно на два часа в школе. Неожиданное появление инспектора разрушает представления гимназиста о благополучии и полноте счастья. Попытка сблизиться с девушкой оказалась безуспешной.

Бесцеремонное вторжение инспектора наглядно демонстрирует его мещанскую мораль, отсутствие понимания проблем юных подопечных, а также полную подчиненность молодого поколения своим консервативным воспитателям. Звучит мысль о ложности нравственных критериев и принципов поведения наставников.

Для молодых героев в кульминационном пункте любовного признания происходит неожиданный поворот событий. Словесное оформление зарисовки приобретает новые акценты, разрушающие идиллическую картину. Создается своеобразная антитеза: лексике, описывающей безмятежно-счастливую обстановку любовного свидания (*пахнет сиренью, розой; широкая акация; томно опускает глазки; розовые губки*), противопоставляются выражения, вносящие диссонанс в эту обстановку (*дребезжащий тенор; сваливается кепи; латинский урок; семенит инспектор*). С помощью данного приема текст приобретает юмористическую окраску. Ее отчасти подготавливает тривиальный диалог влюбленных, сопровождающийся классическими художественными деталями (*сад, скамейка, пение соловья*), что снижает романтический пафос сцены.

В очередной зарисовке затрагивается литературно-театральный мотив:

На сцене дают «Гамлета».

– Офелия! – кричит Гамлет. – О, нимфа! помяни мои грехи...

– У вас правый ус оторвался! – шепчет Офелия.

– Помяни мои грехи... А?

– У вас правый ус оторвался!

– Пррооклятие!.. в твоих святых молитвах... (1, 104-105)

В *Гамлете* Шекспира, как и в других его трагедиях – *Отелло*, *Король Лир*, *Макбет* – с необычайной силой отражено положение человека в мире, подчиненном корысти и лжи, жажде денег и власти. В этих произведениях воссоздан сложный душевный мир людей эпохи Возрождения. В сцене из *Гамлета*, передающей по замыслу его автора ощущение драматизма между героями, речевое поведение партнерши меняет отношение к оценке художественной действительности пьесы, так как вместо требуемых оригиналом ответных реплик она сообщает партнеру по игре о неполадках в его гри-

ме. Это нарушает торжественную выдержанность сцены, делая ее поэтическое и возвышенное звучание иллюзорным. Перед нами скорее театральный анекдот, искажение диалога Гамлета и Офелии вынужденными замечаниями актрисы по поводу внешности актера-героя во имя спасения сцены в целом.

И, наконец, пятая зарисовка:

Наполеон I приглашает на бал во дворец маркизу де Шальи.

– Я приеду с мужем, ваше величество! – говорит m-me Шальи.

– Приезжайте одни, – говорит Наполеон. – Я люблю хорошее мясо без горчицы (1, 105).

Приведенная сценка очень лаконична, но в ней, по-видимому, есть все, что необходимо для раскрытия нравственного облика, моральных качеств незаурядной личности в истории Франции, какой был генерал Бонапарт, ставший затем первым консулом Французской республики и провозгласивший себя императором. Поведение Наполеона I не соответствует некоторым представлениям об изысканности манер и возвышенности нравов главы государства. Достаточно было одной реплики героя, чтобы вызвать у читателя представление о его тщеславии, самодовольстве и холодном расчете, низких побуждениях и развенчать запечатленный в сознании людей образ исторической личности в моральном отношении. И для этого оказалось достаточно одного незначительного эпизода с маркизой де Шальи. Торжественность и респектабельность – качества, обычно связываемые с именем императора, контрастируют с его намерениями, которые не согласуются с нормами поведения людей в цивилизованном обществе и с требованиями морали.

Резюмируем текст в целом. Приведенные выше событийные сценки воспринимаются как карикатурные. Каждая из них имеет относительную самостоятельность и обладает своеобразной автономией. Это завершенные “картинки”, они закончены в смысловом отношении. Рассматриваемые юморески несут определенную эмоционально-экспрессивную нагрузку, имея свои опорные смысловые пункты. Вместе с тем, зарисовки гармонируют с общим смыслом заголовка, который выступает как средство сцепления юморесок. И хотя событийные единицы текста различаются между собой (сюжеты миниатюр в основном разные), то сквозное и общее их значение обеспечивает его целостность, семантическое единство. Связность зарисовок основывается на повторении одной и той же темы, которая в наиболее обобщенном виде содержится в словах *поэзия* и *проза*.

Очередные эпизоды характеризуют социально-нравственную психологию чеховских героев. В рассмотренных юморесках реальная жизнь, то есть проза, служит средством разоблачения иллюзорной по сути дела возвышенности героев, их поэтичности, за которой, как правило, скрывается отсутствие понимания реальности собственного положения, ложное пред-

ставление о себе и других людях, фальшивое представление о своих возможностях. Таков гимназист, бойко добивающийся взаимности девушки, но робеющий перед школьным инспектором. Таков Наполеон I, разрушающий романтический ореол героя, созданный воображением маркизы де Шальи приглашением ее на бал без мужа. Таков Коленька – не понимающий, что его мать не может иметь ни малейшего представления об Аполлоне Бельведерском, поскольку основным в ее жизни является забота о том, чтобы добыть хоть какие-то средства к существованию. Таков и молодой человек, разыгрывающий из себя романтического героя в ожидании положительного ответа со стороны Марьи Ивановны, которой он объяснился в любви. Таким, наконец, является комитрагичный эпизод совместной игры актеров, в котором Гамлет с оторванным усом никак не соответствует возвышенному толкованию шекспировских ролей на сцене. Можно заключить, что зарисовки строятся на сопоставлении мнимой значительности и действительной ничтожности героев, что придает им смысловую и композиционную цельность, внутреннее единство.

Любопытно, что сами прагматические антонимы *поэзия – проза* во всем тексте не вербализованы. Однако сообщаемое в каждой зарисовке имеет антонимическую смысловую направленность. Конструирование переносных и противоположных смыслов для данных слов в миниатюрах самоочевидно, так как их словесно-ситуативное оформление носит антонимический характер.

На основе смыслового противопоставления, реализуемого в юморесках, полнее семантизируется и сам подзаголовок «Поэзия и проза», который каждый раз обыгрывается в них, обрастает неповторимыми семантическими оттенками. Его значение вытекает из смыслов, реализуемых в очередных частях текста. Разрешается, таким образом, некоторая коммуникативная свернутость, которой характеризуется заголовок на начальном этапе производимого анализа.

Принятые сокращения названий словарей

МАС – Евгеньева А. П. (ред.) (1984), *Словарь русского языка в 4-х т.*, изд. 2-е, испр. и доп., т. 3, Москва.

САВ – Введенская Л. А. (1995), *Словарь антонимов русского языка*, Ростов-на-Дону.

САЛ – Львов М. Р. (1978), *Словарь антонимов русского языка*, ред. Л. А. Новиков, Москва.

ФСМ – Молотков А. И. (ред.) (1967), *Фразеологический словарь русского языка*, Москва.

Библиография

- Барт Р. (1978), *Лингвистика текста*, [в:] *Новое в зарубежной лингвистике*, вып. 8, Москва, с. 442–449.
- Баскакова Л. В. (1996), *Изобразительно-выразительные средства создания комического в портретной живописи А. П. Чехова*, [в:] *Проблемы экспрессивной стилистики*, вып. 3, ред. Т. Г. Хазагеров, Ростов-на-Дону, с. 26–30.
- Букаренко С. И. (1977), *Языковые вариации повторов в рассказе А. П. Чехова «Белолобый»*, [в:] *Творчество А. П. Чехова. Сборник статей*, вып. 2, ред. Л. П. Громов, Ростов-на-Дону, с. 143–142.
- Бухбиндер В. А., Розанов Е. Д. (1975), *О целостности в структуре текста*, «Вопросы языкознания», № 6, с. 73–86.
- Ваганова Л. П. (1977), *О семантической структуре чеховской фразы*, [в:] *Творчество А. П. Чехова. Сборник статей*, вып. 2, Ростов-на-Дону, с. 134–142.
- Вежбиньски Я. (1995), *Антонимы в заглавиях чеховских произведений*, „Russian Language Journal / Русский язык”, East Lansing, Michigan (Michigan State University), No. 162–164, Vol. XLIX, с. 295–306.
- Вежбиньски Я. (2002), *О художественной речи А. П. Чехова. Материалы к словарю антонимов писателя*, „Stylistyka”, t. XI, с. 255–268.
- Вежбиньски Я. (2004), *Лингвокультурологический аспект изучения художественного текста*, [в:] *Język rosyjski w konfrontacji z językami Europy w aspekcie lingwo kulturoznawczym*, pod red. P. Czerwińskiego i H. Fontańskiego, Katowice, с. 265–274.
- Гиндин С. И. (1977), *Советская лингвистика текста. Некоторые проблемы и результаты (1948–1975)*, «Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.», т. 36, № 4, с. 348–361.
- Гиндин С. И. (1981), *Что такое текст и лингвистика текста*, [в:] *Аспекты изучения текста*, Москва, с. 25–32.
- Гудонене В. (1991), *Психологический подтекст и традиционные формы психологического анализа в рассказе А. П. Чехова «Враги»*, [в:] *Problemy psychologizmu w literaturach wschodniosłowiańskich*, pod red. W. Wilczyńskiego, Zielona Góra, с. 67–74.
- Гурвич И. (1970), *Проза Чехова (Человек и действительность)*, Москва.
- Катаев В. (1979), *Проза Чехова: проблемы интерпретации*, Москва.
- Кожевникова Н. А. (1999), *Язык и композиция произведений А. П. Чехова*, Нижний Новгород.
- Кривоносов А. Т. (1986), «Лингвистика текста» и исследование взаимоотношения языка и мышления, «Вопросы языкознания», № 6, с. 23–37.
- Кулешов В. И. (1982), *Жизнь и творчество А. П. Чехова. Очерк*, Москва.
- Линков В. (1982), *Художественный мир прозы А. П. Чехова*, Москва.
- Лосева Л. М. (1973), *Текст как единое целое высшего порядка и его составляющие (сложные синтаксические целые)*, «Русский язык в школе», № 1, с. 61–67.
- Новиков Л. А. (1973), *Антонимия в русском языке (Семантический анализ противоположности в лексике)*, Москва.
- Хазагеров Г. Г. (1983), *Функции стилистических фигур в заголовках рассказов А. П. Чехова*, [в:] *Проблемы языка и стиля А. П. Чехова*, Ростов-на-Дону, с. 122–127.
- Чудаков А. П. (1971а), *Поэтика Чехова*, Москва.
- Чудаков А. П. (1971б), *Мир Чехова*, Москва.
- Jędrzejkiewicz A. (1998), *Twórczość Antoniego Czechowa jako komunikat o problemach komunikacji międzyludzkiej*, [в:] *Słowianie Wschodni. Duchowość – Kultura – Język*, red. A. Bolek, D. Piwowska, A. Rażny, Kraków.

- Ksenicz A. (1991), *W świecie rzeczy i myśli bohaterów Antoniego Czechowa*, [w:] *Problemy psychologii w literaturach wschodniosłowiańskich*, pod red. W. Wilczyńskiego, Zielona Góra 1991, s. 75–86.
- Ksenicz A. (1992), *Antoni Czechow i świat jego dzieła*, Zielona Góra.
- Tymieniecka-Suchanek J. (2004), *O "Czarnym mnichu" Antona Czechowa. Między filozofią a obłędem*, „Przegląd Ruscystyczny”, nr 2, s. 28–40.
- Wierzbński J. (2005), *Impresje o semantyce i stylistyce krótkich form narracyjnych w twórczości Antona Czechowa*, [w:] *Ogród nauk filologicznych. Księga Jubileuszowa poświęcona Profesorowi Stanisławowi Kochmanowi*, red. M. Balowski i W. Chlebda, Opole, s. 683–691.
- Žejmo B. (2017), *Человек „гаршинской заправки” в творчестве Антона Чехова*, „Przegląd Ruscystyczny”, nr 2, s. 5–18.

SEMANTICS AND STYLISTICS OF A. CHEKHOV'S HUMORESQUES

(Summary)

The present paper discusses the semantic and stylistic diversity of the Chekhov's literary texts with antonyms in their titles. In their structure there can be found different both dictionary and connotative senses, which have been revealed as a result of the analysis. As it is observed, the antonyms in question are the significant characteristics of the writer's idiostyle.

Keywords: Chekhov's idiostyle, semantics of a literary text, antonyms in titles

СЕМАНТИКА И СТИЛИСТИКА ЮМОРЕСОК А. П. ЧЕХОВА

(Резюме)

В статье представлено семантическое и стилистическое своеобразие произведений А. П. Чехова с антонимами в заглавиях. В их структуре синтезируются различные смыслы, как словарные, так и коннотативные, которые и выявляются в ходе анализа. Полагается, что такие антонимы являются существенной особенностью идиостиля писателя.

Ключевые слова: идиостиль Чехова, семантика художественного текста, антонимы в заглавиях