

А. В. КУБАСОВ

*(Уральский государственный педагогический университет,
Россия, Екатеринбург)*

УДК 821.161.1-32(Чехов А. П.)

ГЕНДЕРЛЕКТ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ЭТЮДЕ А. П. ЧЕХОВА «НОЧЬ ПЕРЕД СУДОМ»

Аннотация. В статье рассматривается содержательное наполнение термина «гендерлект», понимаемый как набор языковых и ментальных признаков женской и мужской речи. Отмечены просодические маркеры мужского и женского гендерлектов (лабиализация, назализация, мелодика) и их отражение в произведениях А. П. Чехова. Отдельно анализируется незавершенный водевиль писателя «Ночь перед судом», в котором особенно ярко проявлены особенности мужской и женской речи. Подчеркивается различие между гендерлектами в устной разговорной речи и их отражением в художественном произведении, где они выражают художественные интенции автора. На примере анализа гендерлектов показано, как Чехов в водевиле травестирует роли соблазнителя и соблазняемой, то есть создает гендерную инверсию, которая будет подлинным двигателем интриги этюда и создает комедийную основу произведения.

Ключевые слова: гендерлект; гендер; просодические маркеры; травестия; водевили; русская литература; русские писатели; литературное творчество.

Б. И. Зингерман писал о месте водевилей в творчестве Чехова: «Помимо их собственного самостоятельного значения, водевили Чехова – своего рода шуточный пролог и комментарий к главным его пьесам. Некоторые черты драматургии XX в. проступают здесь впервые с поразительной и острой наглядностью» [Зингерман 1988: 171]. Одна из таких новаторских черт, отразившаяся в водевиле, – игра гендерными ролями. В какой форме реализуется эта игра? Подсказку для ответа на этот вопрос можно найти в эпистолярной писателя. В письме А. С. Лазареву (Грузинскому) Чехов предлагает совместно написать водевиль и формулирует ряд требований к этому жанру: «Условия: 1) сплошная путаница, 2) каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком, 3) отсутствие длиннот, 4) непрерывное движение, 5) роли должны быть написаны для: Градова, Светлова, Шмитгофа, Киселевского, Соловцова, Вязовского, Валентинова, Кошевой, Красовской и Бороздиной, 6) критика на театральные порядки; без критики наш водевиль не будет иметь значения» (П. 2, 148)¹. Показательно, что пер-

¹ Здесь и далее цит. по: [Чехов 1983-1988] с указанием тома и страницы в тексте статьи. Серия писем отмечена П.

вым номером здесь поставлена «сплошная путаница». Конечно, имеется в виду, прежде всего, путаница положений, ситуаций, создающая интригу водевиля. Может быть и другое воплощение путаницы – гендерная инверсия (лат. *inversio* – переворачивание, перестановка). Суть ее в том, что мужчина и женщина выполняют не свойственные для их пола роли, действуют вопреки установившейся модели поведения. Игра гендерными ролями идет от автора, герои же в подавляющем большинстве случаев не рефлексируют над соответствием своего поведения стереотипным представлениям о мужском и женском началах. Иногда герои и говорят не на языке своего гендера.

В социолингвистических и культурологических работах последнего времени появился и все больше распространяется термин «гендерлект», образованный по модели таких традиционных дефиниций, как диалект, социолект, идиолект. Гендерлект – набор языковых и ментальных признаков женской и мужской речи.

К. С. Шаров, с опорой на исследования ряда зарубежных авторов, утверждает, что «базисными биологическими единицами существования гендерлекта являются голос и просодия, сфера которых демонстрирует переплетения природного и социального» [Шаров 2012: 41]. Лингвисты выделяют ряд гендерных просодических маркеров: «В целом, поскольку тоны в женском исполнении, как и весь мелодический контур, реализуются в относительно узком диапазоне, женщины уступают мужчинам в крутизне тонов. Речь мужчин, таким образом, звучит весомее, категоричнее. Этому впечатлению в некоторой степени способствуют темп и паузация: в мужском исполнении несколько медленнее темп, в основном за счет удлинения пауз и синтагм» [Романова 2011: 202]. Отмечаются и другие различия гендерлектов: «Женщины в своей речи широко используют такие просодические средства как придыхание, лабиализация, назализация. Эти средства обычно передают различные оттенки эмоционального состояния, отношение к излагаемому материалу, партнеру по коммуникации, ситуации и т.д.» [Потапова, Потапов 2006: 191]. Эти и подобные им утверждения опираются на анализ живой устной речи. В художественном произведении такого рода особенности в силу знаковой природы текста либо малозаметны, либо существуют только как некая потенция. Писатель в процессе работы, возможно, и слышит, представляет в своем сознании голоса и интонации персонажей, но передать их он может с помощью ограниченного количества изобразительно-выразительных средств, которые важны не сами по себе, а как средство создания художественного образа, как косвенная характеристика персонажа. Иначе говоря, в художественном произведении читатель имеет дело не с речью героя

как таковой, а с *образом речи*, потому что она создана, придумана автором и, следовательно, объективирована им, в той или иной мере является объектной. Кроме того, у речи бытовой и у речи литературного персонажа разные функции: первая выполняет сигнификативную, коммуникативную, фатическую и др. функции, речь литературного персонажа выполняет, в придачу к ним, еще одну, которая заключается в выражении художественных интенций автора. Другое коренное отличие языка гендера в художественном произведении от устной речи – его двоякая субъектно-объектная природа: он является не только изображающим, но и изображаемым, то есть язык гендера в какой-то мере сам по себе может быть признан специфическим героем произведения, нераздельным со своим носителем.

В своей прозе Чехов дает, как правило, ограниченное число фраз, характеризующих гендерлект. Так, в повести «Моя жизнь» в определенный момент будет отмечена одна из просодических характеристик дамской речи, которая наделяется функцией характеристики персонажа и передает фальшивую филистерскую добродетельность: «Это ужасно! Ваша сестра в положении... она беременна! Уведите ее, прошу вас... <...> Прошу вас... прошу... – повторяла госпожа Ажогина, *складывая губы сердечком на слоге «шу» и выговаривая его, как «шю»*. – *Прошу, уведите ее домой*». (С. IX, 268). «Губы *сердечком*», с точки зрения просодики, можно охарактеризовать как акцентированную лабиализацию, которая характеризует именно женскую речь, а с позиции художественной телеологии, здесь важна *бессердечность* и жестокость одной женщины по отношению к другой. Еще пример. В рассказе «Ариадна» будет дана фраза, которая тоже концентрированно отражает гендерные особенности дамской речи: «Жан, твою птичку укачало!» (С. IX, 132). Здесь гендерлект передается иначе: манерная женщина вместо привычного «простонародного» *‘Иван’* использует «более благородный» французский эквивалент имени *‘Жан’* (заметим в скобках, что Чехов, обращаясь так в письмах к Ивану Щеглову, создавал игровую ситуацию с помощью стилизуемых им элементов женской речи). Слово *‘птичка’* – это отраженная чужая речь мужчины, который в интимные минуты обращается так к женщине (*‘птичка моя’* – *‘твою птичку’*). Подобные фразы важны не в плане сюжетостроения, а с точки зрения создания многоголосия в произведении. Это знак женской речи, форма игры автора с нею, объективации ее; наконец, фраза про *‘птичку’* является своего рода камертоном, по которому настраивается интонационный строй речи заглавной героини рассказа «Ариадна».

Перейдем к произведению, на материале которого попытаемся раскрыть особенности гендерлекта у Чехова. Это драматический этюд «Ночь перед судом». В основу его положен рассказ 1886 года с тем же

заглавием, «пьеса написана в начале 1890-х гг.» (С. XII, 399), но осталась незавершенной и впервые была опубликована в сборнике «Слово» в 1914 году. Отчасти из-за своей незавершенности пьеса редко становится предметом специальных литературоведческих штудий. Однако для нас второстепенна ее сюжетно-фабульная незавершенность. Сосредоточим внимание на гендерлекте, понимаемом как некая «универсалия гендерного коммуникативного пространства» [Шаров 2012: 41].

В пьесе четыре героя. Супружеская пара Гусевых: Федор Никитич – «господин почтенных лет» и Зиночка, «его молодая жена». Третий персонаж – «Алексей Алексеевич Зайцев, проезжий», четвертый – эпизодический «станционный смотритель» (С. XII, 222).

Фабульная основа этюда – встреча в дороге, на постоялом дворе. Ночью уснуть Зиночке мешают клопы. Вначале ее голос раздается из-за двери, то есть фактически за сценой. Зритель слышит, но не видит героини, точно так же, как и Зайцев, который тем самым отчасти идентифицируется со зрителем, сидящим в зале. Как правило, на сцене доминировала другая очередность: сначала герой появлялся, какое время был на глазах зрителей, а уж потом начинал говорить. Была возможна и синхронизация речи персонажа с его выходом из-за кулис. Чехов не просто нарушает неписанный канон, он ставит голос как таковой в сильную текстово-сценическую позицию, своеобразно персонажируя его.

З и н о ч к а (*за дверь*). Это возмутительно! Это ни на что не похоже! Это не станция, а безобразие! (*Выглянув в дверь, кричит.*) Смотритель! Станционный смотритель! Где вы? (С. XII, 224)

Все фразы эмоционально окрашены: пять из них с восклицательной интонацией. Эмоционально-экспрессивная окраска и выбор лексики характеризуют Зиночку не столько как постоялицу, сколько именно как женщину. Отметим анафорическое начало трех фраз, их краткость, повторы, что лингвисты отмечают как особенность женской речи. Усиливает гендерную акцентуацию приведенного отрывка данная следом реакция Зайцева:

З а й ц е в (*в сторону*). Какая прелесть! (*Ей*) Сударыня, смотрителя нет. Этот невежа теперь спит. Что вам угодно? Не могу ли я быть полезен? (С. XII, 225).

Одна из традиционных ремарок в пьесах ‘*в сторону*’ здесь имеет свою особенность: она обращена не ко всей публике, а лишь к мужской ее части и должна установить конвенциональные отношения актера с нею, то есть зрители уже в завязке дифференцируются не по занимаемому ими месту в зрительном зале, возрасту, статусу, а на гендерном основании. Оценочная фраза Зайцева ‘*какая прелесть!*’ взята им из лексического эмоционально-оценочного репертуара дам. Для ге-

роя это заимствование, скорее всего, бессознательное, но для автора, конечно, намеренное. В этой фразе скрыта гендерная инверсия, которая будет подлинным двигателем интриги этюда. Вместе с тем речи Зайцева присущи и типично мужские черты: она рациональна и выражает готовность мужчины оказать полезную услугу женщине.

Эмоциональность речи Зиночки продолжает нарастать, доходя до гиперболы:

З и н о ч к а. Это ужасно, ужасно! Клопы, вероятно, хотят съесть меня!
З а й ц е в. Неужели? Клопы? Ах... как же они смеют? (С. XII, 225)

Ирония в речи Зайцева очевидна, так как его сочувствие Зиночке наигранное. Речь героя здесь интонационно дана в ином регистре: она строится как установление контакта (фатическая функция) взрослого мужчины с ребенком. В этот момент начинается гендерная игра, которая во многом связана с определением и последующей трансформацией ситуативных ролей героев. Зиночка, казалось бы, выступает в роли жертвы, а наивный Зайцев идентифицирует себя с обольстителем, хотя подлинной жертвой должен будет стать как раз он, а хищницей – якобы беспомощная Зиночка. Первая жертва Зиночки – ее муж, «гусь» Гусев, «господин почтенных лет», когда-то попавшийся в сети будущей супруги. На роль Зайцева как жертвы намекает и его фамилия. Анимализация – один из традиционных приемов газетно-журнальной юмористики позапрошлого века и искусства карикатуры. Она заключается в создании ассоциативного ореола вокруг героев, который задается с помощью животных образов. В этюде их три: заяц, гусь и собака (скорее всего, гончая). Попутно заметим, что в «Каштанке», где животные изображаются по модели людей, представлен инверсивный вариант анимализации. Зайцеву как бы изначально уготована участь быть загнанным зайцем, тем более, что из начала этюда известно, что герой едет на заседание окружного суда, где его будут судить «за покушение на двоеженство, за подделку бабушкиного завещания на сумму не свыше трехсот рублей и за покушение на убийство биллиардного маркера» (С. XII, 223).

Далее в этюде задается мотив ошибки, один из структурообразующих в жанре водевиля. Успокаивая Зиночку, Зайцев обращается к ней по-французски:

З и н о ч к а (кричит). Смотритель!
З а й ц е в. Сударыня... mademoiselle...
З и н о ч к а. Я не mademoiselle... Я замужем...

З а й ц е в. Тем лучше... (*В сторону.*) Какой душонок! (*Ей.*) То есть я хочу сказать, что, не имея чести знать, сударыня, вашего имени и отчества и будучи сам в свою очередь благородным, порядочным человеком, я осмеливаюсь предложить вам свои услуги... Я могу помочь вашему горю... (С. XII, 225).

Какой смысл заключается в передаче слова ‘мадемуазель’ по-французски, в записи его латиницей? Ведь на сцене оно прозвучит в русской огласовке. Очевидно, что это тоже знак, знак французского водевиля и эротического подтекста (заключительные фразы ‘*про услуги*’ и ‘*горе*’ звучат явно двусмысленно и недаром заканчиваются многоточием). Зайцев ошибается, принимая замужнюю женщину за девушку. С точки зрения автора, важнее другая ошибка героя – он принимает хищницу за жертву.

В первой части диалога Зиночка участвует, лишь показываясь из-за двери комнаты, в которой спит ее муж. Тем самым единственными красками для игры актрисы являются ее голос и выражение лица. Зайцев, желая завести интрижку с Зиночкой и для начала проникнуть в ее комнату, аттестует себя доктором, мотивируя это тем, что «доктора и дамские парикмахеры имеют право вторгаться в частную жизнь...» (С. XII, 226). Однако задача попасть в комнату встречает неожиданное препятствие:

З и н о ч к а. Ну, если вы доктор... пожалуй... Только зачем вам трудиться? Я могу мужа выслать к вам... Федя! Федя! Да проснись же, тюлень.

Голос Гусева: «А?»

Иди, сюда, доктор так любезен, что предлагает нам персидского порошку. (*Скрывается*)

З а й ц е в. Федя! Благодарю, не ожидал! Очень мне нужен этот Федя! (С. XII, 226).

Обратим внимание на инициальную фразу Гусева, которая тоже раздается из-за двери и сводится к однозвучному междометному вопросу – ‘А?’. Это тоже камертон для речевого поведения героя. Зиночка аттестует мужа как «тюленья», что не отменяет характеристику его и как «гуся», то есть недалекого человека.

Начав врать, Зайцев вынужден делать это и дальше. Он признается мужу Зиночки, что практикует «по грудным и... и по головным» болезням. Гусев предлагает мнимому доктору осмотреть супругу, сам же под благовидным предлогом удаляется, оставляя их наедине:

Г у с е в. Вы ее посмотрите, а я тем временем пойду к зрителю и прикажу самоварчик поставить... (*Уходит*.) (С. XII, 228).

Кульминация этюда – соблазнение Зайцевым Зиночки и одновременно поимка в свои сети Зиночкой Зайцева. Эта амбивалентная ситуация разыгрывается, прежде всего, на речевом уровне: мнимый доктор разговаривает с мнимой больной и одновременно сильный мужчина (на самом деле слабый) со слабой женщиной (на самом деле сильной). Ключевым приемом в этой части становится эвфемизация. Она задана перед диалогом главных героев в реплике Гусева. Прося у Зайцева персидского порошка, он мотивирует просьбу тем, что «энциклопедия

одолела» (С. XII, 226). ‘Энциклопедия’ – это прозрачный эвфемизм клопов, которые «спрятаны» в этом слове.

Стратегия речевой эвфемизации и недоговаривания является вынужденной для Зиночки и Зайцева. Надо отметить пронизательность героини: она сразу смекнула, что Зайцев никакой не доктор, но говорит об этом в пьесе не прямо, а косвенно. Для начала соблазнения нужен первичный телесный контакт. Зайцев просит пощупать у Зиночки пульс. Этого действия оказывается достаточно, чтобы Зиночка раскусила героя и начала свою игру:

З а й ц е в. <...> Позвольте ваш пульс! (*Щупает пульс.*) Гм... М-да...

Пауза.

Что вы смеетесь?

З и н о ч к а. Вы не обманываете, что вы доктор? (С. XII, 229).

Очевидно, опытная Зиночка различает, когда ее берет за руку мужчина и когда доктор. Показательно, что смех Зиночки дан отраженно – в вопросительной реплике Зайцева, а не с помощью ремарки. В последующем разговоре героев ремарки принципиально отсутствуют, хотя здесь действия и жестов должно быть больше всего. Очевидно, что водевиль писался Чеховым в расчете на опытных актеров, которые должны были сами их додумать. Если со сценического уровня перейти на литературный, то здесь творческая активность передается от автора читателю, который волен воображать, что делает Зайцев, соблазняя Зиночку, и как ответно реагирует она.

Оправдываясь и уверяя Зиночку, что он настоящий доктор, Зайцев затрудняется в медицинском дискурсе, зато ему легко дается дискурс любовный:

З и н о ч к а. Вы не обманываете, что вы доктор?

З а й ц е в. 1. Ну, вот еще! За кого вы меня принимаете! / 2. Гм... пульс ничего себе... М-да... / 3. И ручка маленькая, пухленькая... / 4. Черт возьми, люблю я дорожные приключения! Едешь, едешь и вдруг встречаешь этакую... ручку... / 5. Вы любите медицину?

З и н о ч к а. Да (С. XII, 229).

Остановимся на речи Зайцева. Она неоднородна по адресованности, своей природе и целеполаганию, а потому различается и в интонационном плане. Интонация оправдания в части 1. характеризует Зайцева вроде бы как лгуна. Но он не лжет, потому что для него первичным в слове ‘*доктор*’ оказывается окказиональное значение, связанное с половой сферой. (Ср. с названием водевиля И. Л. Леонтьева-Щеглова «Доктор принимает», которое посоветовал ему Чехов [Из дневника И. Л. Щеглова 1960: 484]). Вместе с тем Зайцев не говорит прямо, что он доктор, то есть оставляет для себя лазейку. Медицинско-ролевое начало (2. фраза про пульс) должно произноситься с интона-

цией неуверенности и раздумчивости. Тройное употребление многоточия создает эффект ретардации и вместе с тем переключателя и перехода от ролевого, псевдомедицинского начала к собственно мужскому. Фраза про маленькую пухленькую ручку (3.) может быть отнесена к сугубо мужским «мыслям вслух». В этом случае многоточие, которое является у Чехова аллюзивным пунктуационным знаком [Кубасов, Михайлова 2014: 268], наполнено иным семантико-символическим потенциалом. Оно указывает на недоговоренность: очевидно, что, кроме ручки, Зайцев замечает и другие прелести у Зиночки. Последние два многоточия (4.) тоже различны по функции. Сначала с его помощью передается попытка героя подобрать определение для Зиночки – *‘встречаешь такую...’* Подходящие слова у Зайцева на языке, вероятно, крутятся, но не могут быть озвучены. Приличное слово, оказывающееся фактически эвфемизмом, он заимствует из своей же речи – *‘встречаешь такую... ручку...’*. Словоформа *‘ручку’* порождает в сознании читателя по принципу рифмовки наиболее приличное из подходящих – *‘штучку’*. Такова динамика интонационно-смыслового репертуара, который транслирует многоточие даже в пределах небольшого текстового отрывка.

Подтекст как примета идиостиля Чехова – явление разноплановое и разноуровневое. На лексическом уровне подтекст проявляется в создании автором у привычных слов добавочных окказиональных смысловых оттенков, действующих и действенных в пределах чеховского гипертекста. В этой связи обратим внимание на странный заключительный вопрос Зайцева и ответ на него Зиночки все в том же текстовом отрывке. Очевидно, что больной человек вовсе не должен любить или не любить медицину. Смысла нет ни в том, ни в другом случае. Слово *‘медицина’* (как и *‘доктор’*) употреблено здесь не в узальном значении. Автор использует ассоциативный потенциал слова, который передает подтекстный смысл, связанный с половой сферой. По сути, этот вопрос являет собой эвфемистическое замещение другого – о готовности героини на интрижку. Зиночка улавливает именно скрытый смысл вроде бы бессмысленного вопроса и отвечает на него кратко и ясно «да».

З а й ц е в. <...> Вы любите медицину?

З и н о ч к а. Да.

З а й ц е в. Как это приятно! Ужасно приятно! Позвольте ваш пульс!

З и н о ч к а. Но, но, но... держите себя в границах! (С. XII, 229).

Неоднократно отмечалась такая особенность чеховских пьес, как создание драматургом «театра в театре». Здесь он создается тем, что Зайцев, понявший, что Зиночка уловила скрытый смысл его вопроса и

ответила на него без обиняков, свою бурную реакцию выражает средствами женского языка (гиперболизация экспрессивности, использование слова-интенсива *‘ужасно’*). Повторная просьба мнимого доктора пощупать у Зиночки пульс встречает у той наигранное сопротивление, которое она выражает не с помощью простого *‘нет’* (тогда бы не было игры), а тройным повтором союза, выступающим в роли эквивалента слов *‘потихше, полегче, поосторожнее’*. Следующее продолжение фразы Зиночки является видоизмененной идиомой: ср. *‘держат себя в руках’* или *‘держат себя в рамках приличия’*. Значение привычных фразеологизмов (*‘сдерживаться, сохранять самообладание, подчинять свои чувства воле’*), скорее, можно отнести к сфере мужской речи, обращенной к женщине (вспомним хотя бы слова Онегина Татьяне – *«учитесь властвовать собою...»*), чем наоборот. Но в водевиле, где действует художественная стратегия травестики, «наоборотность» не является недостатком. В феврале 1890 года Чехов писал М. И. Чайковскому по поводу его пьесы «Симфония»: *«Елена сделана хорошо, хоть и говорит местами мужским языком»* (П. IV, 20). В серьезной пьесе подмена женского языка мужским является художественным просчетом. Игровое начало в водевиле и связанные с ним метатеатральность и ирония легитимизируют разного рода подмены и нарушение привычных границ.

Сцена борьбы Зиночки с «нахалом» Зайцевым имеет неожиданную точку перелома, связанную с тем, что Зиночка начинает говорить из-под своей «речевой маски» порядочной женщины, то снимая, то снова надевая ее:

З и н о ч к а. <...> Милостивый государь! Я слишком люблю и уважаю своего мужа, чтобы позволить какому-нибудь проезжему нахалу говорить мне разные пошлости... Вы слишком ошибаетесь, если думаете, что я... Вот мой муж, кажется, идет... Да, да, идет... Что ж вы молчите? Чего вы дожидаетесь... Ну, ну... целуйте, что ли!

З а й ц е в. Милая. (*Целует.*) Пупсик! Мопсик! (*Целует.*)

З и н о ч к а. Но, но, но...

З а й ц е в. Котеночек мой... (*Целует.*) Финтифлюша... (*Увидев входящего Гусева.*) Еще один вопрос: когда вы больше кашляете, по вторникам или по четвергам?

З и н о ч к а. По субботам... (С. XII, 229-230).

Зиночка в критический момент по-мужски берет ситуацию в свои руки, временная маскулинизация героини отражается в тоне и в содержании ее речи. Оборонительная тактика (ложная по сути) меняется на наступательную, побуждающую мужчину к действию: *«Что ж вы молчите? Чего вы дожидаетесь... Ну, ну...»*. Отметим одно из обращений Зайцева к Зиночке – «мопсик», хотя та, будучи «собакой» совсем

иной породы, как опытная гончая, легко загнала «зайца» Зайцева в свои сети.

В одном из писем В. М. Соболевскому Чехов признавался: «Ведь я говорю на всех языках, кроме иностранных...» (П. VII, 39). В «Ночи перед судом» писатель показал не просто виртуозное мастерство создания образов мужского и женского гендерлекта, но и умение играть ими, используя явления подмены, инверсии, интерференции, что продиктовано жанровой и речевой природой водевиля.

ЛИТЕРАТУРА

Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М. : Наука, 1988. 521 с.

Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) // Чехов. Литературное наследство. Т. 68. М. : Изд-во АН СССР, 1960. С. 479-492.

Кубасов А. В., Михайлова О. А. Семантико-символический потенциал многоточия // Феномен незавершенного / коллект. монография. Екатеринбург : Изд-во Уральского гос. ун-та, 2014. С. 256-284.

Потапова Р. К., Потапов В. В. Язык, речь, личность. М. : Языки славянской культуры, 2006. 496 с.

Романова Е. Ю. Гендерная специфика просодии речи (на материале американского варианта английского языка) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2011. Вып. 607. С. 199-210.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М. : Наука, 1983–1988.

Шаров К. С. Мужчины и женщины в вербальной коммуникации : проблема гендерлекта // Вопросы философии. 2012. № 7. С. 38-51.

REFERENCES

Zingerman B. I. Teatr Chekhova i ego mirovye znachenie. M. : Nauka, 1988. 521 s.

Iz dnevnika I. L. Shcheglova (Leont'eva) // Chekhov. Literaturnoe nasledstvo. T. 68. M. : Izd-vo AN SSSR, 1960. S. 479-492.

Kubasov A. V., Mikhaylova O. A. Semantiko-simvolicheskiy potentsial mnogotochiya // Fenomen nezavershennogo / kollekt. monografiya. Ekaterinburg : Izd-vo Ural'skogo gos. un-ta, 2014. S. 256-284.

Potapova R. K., Potapov V. V. Yazyk, rech', lichnost'. M. : Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2006. 496 s.

Romanova E. Yu. Gendernaya spetsifika prosodii rechi (na materiale amerikanskogo varianta angliyskogo yazyka) // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. 2011. Вып. 607. S. 199-210.

Chekhov A. P. Poln. sobr. soch. i pisem : v 30 t. M. : Nauka, 1983–1988.

Sharov K. S. Muzhchiny i zhenshchiny v verbal'noy kommunikatsii : problema genderlekta // Voprosy filosofii. 2012. № 7. S. 38-51.