
ПРИЕМЫ ОБЪЕКТИВИЗАЦИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ПОПРЫГУНЬЯ»

Н.В. Никашина

Кафедра теории и практики иностранных языков
Институт иностранных языков
Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Макля, 6, Москва, Россия, 117198

В статье, на основе фактического материала рассказа А.П. Чехова «Попрыгунья», рассматриваются вопросы принципиальной неоднородности рассказа, анализируются разного рода повторы.

Рассказ «Попрыгунья» можно отнести к самым известным образцам прозы А.П. Чехова. Известна неоднозначная оценка этого произведения современной ему литературной критикой и то, как восприняли публикацию предполагаемые прототипы. Однако славу рассказа определил не столько общий историко-биографический контекст, сколько бесспорные художественные достоинства маленькой «повести».

А.П. Чудаков [2] обратил внимание на принципиальную неоднородность повествовательной структуры рассказа. Маститый чеховед рассматривал «Попрыгунью» как образцовую реализацию характерного для зрелого А.П. Чехова «объективного повествования». Для этой формы типично полное исключение эксплицитной (выраженной речевыми сигналами) оценки того, о чем рассказывается. «Повествователь, ведущий рассказ, выступает как беспристрастный регистратор фактов» [3. С. 78].

Вместе с тем повествовательная организация рассказа такова, что «слово героини включается в речь повествователя с самого начала рассказа» [3. С. 78]: «Слово неглавного героя... вводится в повествование крайне осторожно», в то время как на протяжении рассказа «лексика и фразеология главной героини... все сильнее заполняет повествование. В первых трех главах это лишь отдельные вкрапления, простейшие (в основном лексические) формы несобственно-прямой речи. Начиная с четвертой главы появляются более сложные ее формы со всем арсеналом лексических, грамматических и интонационных средств, обнимающие целые синтаксические единства, целые части глав». Таков, например, фрагмент четвертой главки:

«У Ольги Ивановны забилося сердце. Она хотела думать о муже, но все ее прошлое со свадьбой, с Дымовым и с вечеринками казалось ей маленьким, ничтожным, тусклым, ненужным и далеким-далеким... В самом деле: что Дымов? почему Дымов? какое ей дело до Дымова? Да существует ли он в природе и не сон ли он только?»

Если сложный композиционно-речевой фрагмент повествования выступает как отрезок текста, целиком противопоставленный иным композиционным фрагментам, он должен быть снабжен дополнительными инструментами коге-

зии, или текстовой связности. Как представляется, в «Попрыгунье» средством дополнительной когезии оказываются лексичесико-грамматические повторы в рамках простейших семантических групп, а также сложные фонетические повторы. Последние могут сочетаться с разнообразной речевой ритмизацией (ср. [1]).

Группы:

- 1) *думать, казаться* — глаголы ментального представления;
- 2) *маленький, ничтожный, ненужный* — диминутивы-пейоративы;
- 3) *тусклый, далекий* — прилагательные визуального восприятия, характеризующие интенсивность.

Структура звукового повтора сложная. Такого рода звуковой повтор принято называть размытым. Он представляет собой рекуррентный ряд вариаций слогообразующего комплекса вокалов и консонант.

«Она хотела думать о муже, но все ее прошлое со свадьбой, с Дымовым и с вечеринками казалось ей маленьким, ничтожным, тусклым, ненужным и далеким-далеким... В самом деле: что Дымов? почему Дымов? какое ей дело до Дымова? Да существует ли он в природе и не сон ли он только?». Здесь следует обратить внимание и на ассонирующий *о* в конце периода, даже на рифму (*он — сон — он*), а в предшествующих фразах — на игру начальных и конечных слогов: *дУм — МУ — дЫм — ым — ми — МА — им — ым — ым — ым — да — им — да — им — Аом — дЕ — дЫм — дЫм — дЕ — до — дЫм*.

Создается едва ли не анаграмма имени *Дымов*, подчиненная задачам художественной прозы — обнаружению психологической фактуры речи и мысли героини, не способной выйти за пределы звуковой поверхности имени.

Повторяемая структура в наиболее сложных по организации несобственно-прямой речи фрагментах позволяет с наибольшей выразительностью передать психологическое состояние героини, беспорядочное кружение ее мыслей, особенно путем рекурсии имени собственного, причем фамилии, которая в публичной речи Ольги Ивановны и в личных обращениях к мужу могла бы интерпретироваться как завуалированно-интимная, как бы табуирующая дорогое ей имя. Однако в этом внутреннем монологе, воссоздаваемом с помощью несобственно-прямой речи, Чехов ярко использует прием «остраннения» [5]: фамилия, будучи принадлежностью официальной речи, используется потому, что имени мужа, сакрализующего и интимизирующего мысль о человеке, для героини как бы не существует — за фамилией открывается пустота, психологическая бессодержательность, особенно с учетом эстетского стремления героини «вглядываться» и «вслушиваться» в поверхностные признаки, произвольно интерпретировать и мифологизировать их. Сам звуковой строй имени, с его корнем *дым*, при повторе создает эффект бьющейся в сознании гулкой, но «безысходной» словесной формы — в самом деле, то ли звука колокола, то ли волн дыма, за которыми не видно и не слышно ничего.

Общей тенденции повторяемости в «Попрыгунье» подчиняется не только внутренний монолог, но и диалог. Чехов использует несколько типов прямой и несобственно-прямой речи, которые находятся, соответственно, в разной сте-

пени близости с речью повествователя. Одним полюсом становится диалог, другим — речь повествователя. Между ними располагается косвенная речь, отдельные высказывания персонажей (прямая речь) и др. От диалога, целью которого является непосредственная передача действительности, Чехов, как кажется, очень далек. Ср.: «Активность диалога в художественном тексте объясняется прежде всего его коммуникативной функцией, тем, что он реально передает речевую действительность в жизни людей и, следовательно, по удачному выражению В.В. Виноградова, «крепче всего связан с ней узами правдоподобия» [4. С. 21].

Прямая речь используется им в основном для того, чтобы дать характеристику персонажа (не только речевую) в нескольких ярких деталях: одной — двух фраз для этого бывает достаточно, поэтому диалог/монолог далее, как правило, не развивается.

Прямая речь встречается часто в виде отдельных коротких высказываний или реализуется в рамках коротких диалогов, которые как бы окружены фоном повторяемости.

Таков, например, первый диалог в рассказе, который сопровождает описание семейной жизни супругов:

«В пятом часу она *обедала* дома с мужем. Его простота, здравый смысл и добродушие *приводили ее в умиление и восторг* (...) Она то и дело вскакивала, порывисто *обнимала* его голову и *осыпала ее поцелуями* (...).

— Ты, Дымов, умный, благородный человек, — *говорила* она, — но у тебя есть один очень важный недостаток. Ты совсем не интересуешься искусством. Ты отрицаешь и музыку, и живопись».

За счет использования предикатов несовершенного вида в значении повторяющегося действия и предикатов несовершенного вида в значении неповторяющегося действия последним придаются лексико-грамматические значения первых. Помимо того, Чехов строит повествование так, что глаголы получают признаки лексико-грамматической двусмысленности, используется прием эквивокции, одновременной актуализации несовместимых значений, активизирующий семантико-поэтическое словоупотребление, для которого, согласно Ю.Н. Тынянову, характерен эффект «колеблющегося признака». За отдельным действием всегда готова открыться его рутинность, регулярность, повторяемость, а значит — и условность, семиотическая конвенциональность, «инерционность».

Таким образом, повествование о событиях жизни превращается в рассказ о ритуализованной поверхности этих событий, как бы заведомо предполагающих необходимость совершения определенных действий как условных жестов, в частности речевых действий в их пропозиционально-самодовлеющем значении, когда говорить, восклицать, негодовать, обнимать, умиляться, даже думать, а далее — есть (обедать, в частности), ходить (всегда с элементами картинности, позерства) и т.п. превращаются в действия, как бы замкнутые на самом себе, приобретают перформативный статус.

Прямая речь, диалоги, вписанные в такое повествование, теряют свою конкретность, оказываются перенесены из коммуникативной ситуации в обобщенную, как бы самовоспроизводящуюся.

Таким образом, у Чехова происходит переосмысление, трансформация важнейших функций художественного диалога, призванного отражать уникальное речевое событие «здесь» и «сейчас».

Диалог выступает не в своей первичной — коммуникативной — функции, а во вторичной, можно сказать, «изобразительной», описательной. В результате он отчасти, и иногда очень заметно, в функциональном отношении приближается к речи повествователя, в которую плавно перетекает:

«После обеда Ольга Ивановна *ехала* к знакомым, потом в театр или на концерт и *возвращалась* домой после полуночи. *Так каждый день*».

В рассказе «Попрыгунья» диалогов поначалу очень мало, в основном они передаются в косвенной форме, в пересказе повествователя, зато глаголами говорения текст насыщен.

Особо заметим, что глаголы говорения, важнейшим грамматическим свойством которых является переходность и относительная семантическая несамостоятельность, недостаточность, у Чехова даже там, где они формально распространяются изъяснительными придаточными с присловной связью или прямыми дополнениями, употребляются таким образом, что в той или иной мере значимым становится отсутствие ожидаемых сильно управляемых распространителей: это глаголы говорения, которые как бы перетягивают смысловой центр тяжести на себя и, если приглядеться, могут вполне обойтись и без указания на то, что говорят, употребляются в непереходном значении или со слабым (намеренно ослабленным) управлением.

«И везде ее встречали весело и дружелюбно и *уверяли ее*, что она хорошая, милая, редкая... Те, которых *она называла* знаменитыми и великими, принимали ее, как свою, как ровню, и *пророчили ей в один голос*, что при ее талантах, вкусе и уме, если она не разбросается, выйдет большой толк». Получается, что в подробном воспроизведении такие диалоги и монологи не нуждаются, поскольку дело не в том, *что* люди говорят, а в том, что они *говорят*. «За кадром» у Чехова персонажи говорят много и одно и то же, так что оказывается вполне достаточным бегло пересказать эти диалоги и монологи — представить их «со стороны».

Там, где в рассказе «Попрыгунья» встречается прямая речь, она, как правило, ограничивается отдельными репликами, не получающими отклика, обреченными или на отсутствие ответа, или на неадекватный ответ, по существу «иллюстративными». Справедливо наблюдение, что «в прозе А.П. Чехова содержательная насыщенность и образная выразительность текста при краткой, сжатой манере изложения достигается умением мастерски сочетать авторскую и чужую речь» [4. С. 26].

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Разумова Н.Е.* Композиционная роль ритма в повести А. П. Чехова «Попрыгунья» // О поэтике Чехова: Сб. научных трудов. — Иркутск: Изд-во ИУ, 1993. — С. 49—61.
- [2] *Чудаков А.П.* Стиль «Попрыгуньи» // Литературный музей А.П. Чехова... — Вып. III. — Ростов-на-Дону, 1963. — С. 3—78.
- [3] *Чудаков А.П.* Образ автора в рассказе А.П.Чехова «Попрыгунья» // Чеховские чтения. — Таганрог, 1972. — Ростов н/Д, 1974.
- [4] *Ширина Л.С.* Организация художественного текста с диалогом // Язык прозы А.П. Чехова / Под ред. М.К. Милых. — Ростов, 1981. — С. 18—27.
- [5] *Шкловский В.Б.* О теории прозы. — М.: Советский писатель, 1983.

NARRATIVE OBJECTIFICATION TECHNIQUES IN CHEKHOV'S SHORT STORY «THE GRASSHOPPER»

Y.D. Nikashina

Chair of Foreign Languages in Theory and Practice
Institute of Foreign Languages
Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklay str., 6, Moscow, Russia, 117198

In the article, on the basis of the factual material of the short story «The Grasshopper» by A.P. Chekhov, issues of the fundamental heterogeneity of the story are considered and various repetitions are analysed.