
КОМПОЗИЦИЯ ТЕКСТА. ПОВТОРЫ И ПАРАЛЛЕЛИЗМЫ НА МАТЕРИАЛЕ НОВЕЛЛИСТКИ А.П. ЧЕХОВА

Н.В. Никашина

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

В статье на материале рассказов Чехова рассматриваются параллелизм и повторы, встречающиеся на разных уровнях речевой организации текста.

Ключевые слова: текст, повтор, композиция, метатекст.

Основной чертой, проникающей во все формы повествования и организующей структуру чеховского рассказа, становятся повторы на разных уровнях речевой организации. Задача А.П. Чехова — создать впечатление кружения на одном месте, рутинности жизни, на фоне которой происходят решающие, внешне не акцентируемые события рассказов. Повторяются детали, дублируются отдельные реплики, образуются устойчивые словесные лейтмотивы. Лексические повторы часто оборачиваются тавтологией и создают плеоназмы. В близкой функции — функции обнажения слова как формы, катастрофически теряющей или уже потерявшей смысл, используются и эффекты семантической недостаточности — речевые обрывы, умолчания. Повествование часто прекращается или требует резкого тематического переключения едва ли не в первую очередь потому, что говорящий входит в своеобразное состояние инерционности речепроизводства, неминуемо ведущей к повторениям (самоповторениям) и возвратам.

Наиболее охвачена повторами речь повествователя и несобственно-прямая речь; меньше всего им подвержен диалог, в пространстве которого присутствует движение, тогда как для других форм скорее характерно постоянство.

Обратимся к рассказу А.П. Чехова «Попрыгунья» («Север». 1892. № 1—2). Это один из общепризнанных шедевров чеховской прозы, рассказ хрестоматийный, неоднократно бывший предметом филологического рассмотрения с самых разных сторон [1; 3—6 и др.]. Между тем повторы и словесные лейтмотивы как нити, на которые нанизывается чеховское повествование и которые делают этот рассказ одним из узловых элементов чеховского метатекста, не были выделены и осмыслены в рамках основных речевых стратегий и тактик повествования.

А.П. Чудаков обратил внимание на принципиальную неоднородность повествовательной структуры рассказа, рассмотрел его как одну из модификаций выделенного им конструкта «объективное повествование». Рассматривая образ повествователя, А.П. Чудаков справедливо отмечает в нем характерную черту чеховской прозы, исключаяющей эксплицированную оценку героя или события, когда «повествователь, ведущий рассказ, выступает как беспристрастный регистратор фак-

тов» [5. С. 78] и показывает это на множестве примеров. Вместе с тем его нарративная организация такова, что «слово героини включается в речь повествователя с самого начала рассказа» (там же). Лишь иногда через него прорывается если не оценка, то сомнение, колебание, идущее от голоса автора. «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» (там же).

Между тем именно повторяемое слово, повторяемая синтаксическая конструкция 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, А.П. Чехов использует прием «остраннения»: 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.

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 [7], и диалогические структуры в его рассказах вкрапливаются в ткань произведения как аккомпанемент действий как иллюстрация к повествованию. Чехов не столько вводит собственно прямую речь, сколько использует ее в качестве своеобразных «цитат» из речи героев:

«Однажды она сказала (как будто это уже событие само по себе. — *Н.Н.*) Рябовскому про мужа: — *Этот* человек гнетет меня своим великодушием! Эта фраза ей так понравилась, что, встречаясь с художниками, которые знали об ее романе с Рябовским, она всякий раз говорила про мужа, делая энергический жест рукой: — *Этот* человек гнетет меня своим великодушием!».

«Энергический жест», всякий раз сопровождающий фразу, конечно же, инструмент речевого позерства, показатель своеобразной заученности слов, их «инерционности» и неискренности, при одновременном стремлении говорящего указать на значимость, важность, которую он придает своим словам (риторика, демагогия:

ср. Он — моя отрада!) Реплики, не выполняющие репрезентативной функции, легко обнаруживают фальшивость, они как бы застывают, превращаются в общие места, готовые выражения, уже не имеющие никакого или почти никакого отношения к представляемой словами реальности. Такова, например, фраза Ольги Ивановы, характеризующей своего мужа:

«*Не правда ли*, в нем есть *что-то* сильное, могучее, медвежье?».

Выражение *не правда ли* у Чехова заслуживает отдельных комментариев. Церемонный синтаксический галлицизм/англицизм, утвердившийся в русской речи как сугубо светское выражение (книжное уже по наличию в нем закрепляющей вопросительную интонацию частицы *ли*), *не правда ли* превращается у Чехова (особенно — у позднего Чехова) едва ли не в специальный знак напыщенной, надутой речи, в знак самолюбования говорящего и любования им словами как таковыми, безотносительно к смыслу. Будучи многословным и заведомо семантически избыточным выражением, оно ярко воспроизводит светскую привычку к «растягиванию» речи, «жеванию» слов.

Ср. среди других подчеркнуто светских выражений и синтаксических средств (рядом с ярко маркированным в речи Чехова напыщенно-фальшивым союзом *и... и* в однородных членах) в «Моей жизни (рассказе провинциала)», в речи экзальтированной Марии Викторовны:

— Понравилась? — спросил доктор. — *Не правда ли*, славная?

Она открыла *хорошенький* шкаф, стоявший около ее письменного стола, и сказала:

— Все это я вам к тому говорю, что мне хочется *посвятить* вас в свою *тайну*. *Voilà!* Это моя сельскохозяйственная библиотека. Тут *и* поле, *и* огород, *и* сад, *и* скотный двор, *и* пасека. Я читаю с *жадностью* и уже изучила в теории все *до капельки*. Моя *мечта*, моя *сладкая греза*: как только наступит март, уеду в нашу Дубечню. *Дивно* там, *изумительно!* *Не правда ли?* В первый год я буду приглядываться к делу и привыкать, а на другой год уже сама стану работать по-настоящему, *не щадя*, как *говорится*, *живота*. Отец обещал подарить мне Дубечню, и я буду делать в ней все, что захочу.

То же в «Доме с мезонином» в речи матери Волчаниновой, «благоговевшей перед своей старшей дочерью», с еще более сильным элементом смятения-сомнения, когда ненадежному утверждению сопутствует поиск оправдания ему, опоры во мнении окружающих:

— Наша Лида замечательный человек, — говорила часто мать. — *Не правда ли?*

Не обнаруживая отрицательного отношения к героине «Попрыгуньи» открыто, повествователь наделяет ее, тем не менее, таким количеством «чужих» слов, заставляет ее «думать» столь общими фразами, что, хотя Чехов не дает никаких прямых оценок, благодаря им создают устойчивое впечатление о героине как недалекой женщине, целиком (и в суждениях, и в поступках) зависимой от общества, в котором она вращается, а еще в большей степени — от того образа «света», который она сама себе создает и который, однажды распавшись, оставит ее ни с чем.

Обращают на себя внимание перечислительная интонация, градационные повторы и плеоназмы, характерные для всей стилистической системы рассказа: *настоящий великий человек, гений, божий избранник; прекрасно, ново и необыкновенно; поразительно, неизмеримо высоко*. Перечислительная интонация особенно заметна (настолько, что это придает возвышенным рассуждениям оттенок иронии) в конце последнего предложения благодаря повтору предлога *по*: «это видно *по* его лицу, *по* манере выразаться и *по* его отношению к природе». Силлепсис неожиданно разрывает восторженное размышление, создает небольшой стилистический диссонанс и этим подчеркивает «механичность» перечисления. Впрочем, на этом «возвышенный монолог» не заканчивается...

Заметим ряд однородных предикатов несовершенного вида, семантика которого входит в резкий контраст с лексической семантикой глаголов — *отворяться, показываться, говорить*. «Правильное» повествование требовало бы их употребления в перфектной форме при описании единичной, уникальной ситуации, сюжетно важного (если не поворотного) события: *но тут отворилась дверь и показался N...* После чего произнесенные вошедшим слова должны иметь особую значимость. Вопреки этому «дискурсивному давлению», создающему контрастные нарративные ожидания, герой произносит смиренно-безразличную фразу, лакейский смысл которой не может нейтрализовать ни «гостеприимная» интонация, ни сопутствующий иронический элемент.

Повторяющимся репликам прямой и косвенной речи соответствуют повторяющиеся события. При этом косвенная речь, а также отдельные высказывания прямой речи персонажей становятся как будто характеристиками персонажей, всего их поведения, важной деталью их образа. Этому вновь способствует характер реплик: благодаря глаголам говорения, употребленным в несовершенном виде, они не «однократны», а «рекурсивны», они повторяются раз от раза и оказываются присущими персонажу/ситуации вообще: «певец из оперы, добродушный толстяк, со вздохом уверявший Ольгу Ивановну, что она губит себя»; «он (Рябовский) поправлял Ольге Ивановне ее этюды и говорил, что из нее, быть может, выйдет толк; затем виолончелист, у которого инструмент плакал и который откровенно сознавался, что из всех знакомых ему женщин умеет аккомпанировать одна только Ольга Ивановна».

Характеристики, данные в форме косвенной речи, позже преобразуются в события, повторяющиеся с некоторым упрощением в форме перечисления, что создает почти комический эффект за счет семантической недостаточности, особенно соединенной с явной тавтологией (певец пел, виолончелист играл, при значимом отсутствии прямых дополнений): «Актер из драматического театра *читал, певец пел, художники рисовали* в альбомы, которых у Ольги Ивановны было множество, виолончелист *играл*, и сама хозяйка тоже *рисовала, лепила, пела* и *аккомпанировала*». В системе тавтологий здесь приобретают значимость и лексические, и грамматические, и словообразовательные, и даже звуковые повторы: *пел... лепила, пела; рисовали... играл... рисовала* и *аккомпанировала*. Далее семантика обыденности еще более усиливается скрытой тавтологией: «В промежутках между чтением, музыкой и пением говорили и спорили о литературе, театре и живописи» (в промежутках между говорением говорили о говорении).

С тем же постоянством и регулярностью действий, при передаче не только не требующих подробностей, но даже семантико-синтаксической полноты фразы, когда *актер играет*, а *художник рисует*, Ольга Ивановна проводит свое время:

«*Ежедневно*, вставши с постели часов в *одиннадцать*, Ольга Ивановна *играла* на *рояли* или же, если было солнце, *писала* что-нибудь масляными красками. Потом, в первом часу, она *ехала* к своей *портнихе*... От *портнихи* Ольга Ивановна *обыкновенно ехала* к какой-нибудь знакомой *актрисе*, чтобы узнать *театральные новости* и *кстати* *похлопотать* насчет билета к *первому представлению* новой *пьесы* или к *бенефису*. От *актрисы* нужно было ехать в *мастерскую художника* или на *картинную выставку*, потом к кому-нибудь из знаменитостей — *приглашать* к себе, или *отдать визит*, или *просто поболтать*».

Необычная для прозы густота звуковых повторов создает эффект однообразности и одновременно запутанности и самой речи, и передаваемых ею действий героини рассказа. В конце рассказа подобное перечисление событий в той же последовательности повторяется с той разницей, что Ольга Ивановна заезжает еще и к Рябовскому, чтобы «помучить» его своей ревностью.

Отдельные «заученные» реплики повторяются в прямой речи, а штампы или «навязчивые идеи» персонажей, устойчивые представления и аргументы отзываются повторами в несобственно-прямой речи:

«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*. Она *пела*, *играла на рояли*, *писала* красками, *лепила*, участвовала в *любительских спектаклях*, но все это не как-нибудь, а с *талантом*; *делала ли* она фонарики для *иллюминации*, *рядилась ли*, *завязывала ли* кому *галстук* — все у нее *выходило* необыкновенно художественно, грациозно и *мило*».

Звуковые повторы в этом фрагменте, обнаруживающие необычайную плотность, в одном случае даже ведущие к рифме (*выходило — мило*), требуют особого внимания к повтору л-образных слогов, который пронизывает фразы и усиливает действие повторяющегося союза *ли*.

Семантика союза *ли... ли / ли...или* в идиостиле Чехова, очевидно, требует отдельного описания. Приведем для сравнения некоторые фрагменты других рассказов, а также пьес Чехова (наряду с концовкой последней цитаты), где союз *ли... ли* используется для характеристики того же самодовольного, бессмысленного, как бы заученного, но одновременно очень важного действия:

— ...*Делала ли* она фонарики для *иллюминации*, *рядилась ли*, *завязывала ли* кому *галстук* — все у нее *выходило* необыкновенно художественно, грациозно и *мило* («Попрыгунья»).

Чрезвычайно показательно, что речевые клише с повторяющимся союзом *ли* во всех случаях, кроме «Попрыгунья», относятся к речи персонажа, сопровождая его «важную» самохарактеристику, причем связанную с перечислением самых элементарных действий, присущих человеку (*ходить* и передвигаться вообще, *говорить* и *молчать*, *смотреть*, *есть*, *работать* и т.п.).

Риторичность этой конструкции не вызывает сомнений (недаром герой может произносить ее в рамках торжественной речи, тоста). Это как бы риторика в ее чистом виде, фраза, речевая поза, обесмысленные до предела. Одновременно эта конструкция представляет собой еще и поэтизм, поэтический штамп. Вероятно, его первоисточником следует считать знаменитое начало пушкинского стихотворения:

Брожу *ли* я вдоль улиц шумных,
Вхожу *ль* во многолюдный храм,
Сижусь *ль* меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.

В речевой характеристике героев повторы, повторения — всегда знак фальшивости и стремления убедить самого себя в том, чего нет. Экзальтированная, псевдоэмоциональная речь богемы проникает даже в строй мыслей Ольги Ивановны. Лексические повторы, почти тавтологичные, одновременно воссоздают ситуацию мысленного «самоуговаривания». Повторяется притяжательное местоимение *ее*, собственная значимость открывается в идее *влияния*; особенно важен корневой повтор *благ-* — способ подменить *добро*, всегда существующее как конкретное дело, поступок, абстрактным поэтичным *благом*:

«но ведь это, думала она, он создал под ее влиянием и вообще, **благодаря** ее влиянию, он сильно изменился к лучшему. Влияние ее так благотворно и существенно, что если она оставит его, то он, пожалуй, может погибнуть».

Или в другом месте того же рассказа:

«Она плакала, целовала ему руки, требовала, чтобы он клялся ей в любви, доказывала ему, что без ее хорошего влияния он собьется с пути и погибнет. И, испортив ему хорошее настроение духа и чувствуя себя униженной, она уезжала к портнихе или к знакомой актрисе похлопотать насчет билета».

Этот пафос, усердие в словах, выражающееся в повторах, оказываются лишь стремлением обеспечить себе легкую, беззаботную жизнь. Здесь, кроме того, сам порядок повествования (снова перечислительная интонация) указывает на то, что проблемы взаимоотношений «встраиваются» в общую картину, последовательность будничных, каждодневных занятий.

Известно неоднозначное отношение читателей к названию рассказа — «Попрыгунья». Возможно, в заглавии может быть усмотрена несвойственная Чехову открытость оценки произведения, почему оно так не нравилось И.А. Бунину: «...рассказ хорош, но ужасное заглавие». Е.Г. Эткинд определил рассказ «Попрыгунья» как «открыто сатирический» [9]. Между тем и открытость оценки, и тем более сатиричность рассказа мнимые. Анализ композиционно-речевой структуры рассказа позволяет говорить о том, что в нем нет ни открытого отношения к героям и событиям, ни тем более сатиры.

Название «Попрыгунья» оправдано самой повествовательно-речевой структурой рассказа, в котором «прыгающее», потерянное сознание героини вовсе не

подлежит прямому осуждению. Зато название рассказа акцентирует ту исключительно важную роль рекурсивности, которая определяет структуру повествования, вводя в «прыгающий» мир мыслей, чувств и поступков заглавного персонажа. Ольга Ивановна как бы запуталась в собственных желаниях, в собственном характере, потерялась в круговерти слов, красивых фраз, самоувещеваний, театральных жестов, которые, как кажется, открывают природы женского сознания и поведения в глазах Чехова. Сатира всегда требует обличения, разоблачения. Чеховское повествование строится по-иному, и если даже можно говорить о сатирическом начале в творчестве Чехова, то лишь в том восходящем к гоголевской сатире смысле, когда нелепая, театральная поверхность сознания и поведения героя не предполагает никакого иного содержания, это природа человека в ее трагической безысходности. Л. Толстой, как известно, заметил по поводу финала рассказа: «И как чувствуется, что после его смерти она будет опять точно такая же», — говорил Лев Толстой о финале рассказа [2].

Эту создающуюся исподволь мрачную картину мыслей и дел человека оказывается способен изнутри «высветить» только сочувственный взгляд и голос повествователя — сочувственный не в смысле субъективного оправдания героя, а в смысле неспособности автора отречься от героя, нравственной невозможности отделить человека-наблюдателя от человека наблюдаемого. Именно поэтому круговерть повторов так важна в стилистике Чехова — она признак безнадежной запутанности человеческой жизни и человеческих отношений, вечно в своей театральности, изысканности и избыточности уводящей от простоты «трудного» чувства и дела ради кого-то — не ради себя и эгоистического «театрализованного представления» о самом себе.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Барлас Л.* Образ автора в рассказе Чехова «Попрыгунья» // Чеховские чтения. Таганрог, 1972 — Ростов-на-Д., 1974.
- [2] Дневник Д.П. Маковицкого, 29 марта 1907 года // Литературное наследство. Т. 90. В 4 кн.: У Толстого. Яснополянские записки Д.П. Маковицкого. Кн. 2. 1906—1907. — М., 1979. — С. 403.
- [3] *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.
- [4] *Цилевич Л.* Сюжет чеховского рассказа. — Рига, 1976.
- [5] *Чудаков А.П.* Стиль «Попрыгунья» // Литературный музей А.П. Чехова... — Вып. III. — Ростов-на-Дону, 1963. — С. 3—78.
- [6] *Чудаков А.П.* Образ автора в рассказе А.П. Чехова «Попрыгунья» // Чеховские чтения. Таганрог, 1972. — Ростов на-Д., 1974.
- [7] *Ширина Л.С.* Организация художественного текста с диалогом // Язык прозы А.П. Чехова / Под ред. М.К. Милых. — Ростов, 1981. — С. 18—27.
- [8] *Шкловский В.Б.* О теории прозы. — М.: Советский писатель, 1983.
- [9] *Эткинд Е.Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопоэтики рус. лит. XVIII—XIX вв. / Е.Г. Эткинд. — М.: Языки рус. культуры, 1998.

**COMPOSITION OF TEXT.
REPETITIONS AND PARALLELISMS ON THE BASE
OF A.P. CHEKHOV'S STORIES**

N.V. 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 base of materials from A.P. Chekhov's stories parallelisms and repetitions encountered at different levels of organization of speech in the text, I considered.

Key words: text, repetitions, composition, metatext.