

РУССКИЙ ЯЗЫК

ПАРАЛЛЕЛИЗМ КАК ФАКТОР КОМПОЗИЦИОННО-РЕЧЕВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА («СОСЕДИ» 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 затрагивается вопрос об исключительно важной роли параллельных мотивов в рассказе А.П. Чехова «Соседи». Рассмотрение композиционной речевой организации в рассказе «Соседи» заставляет обратить внимание на один из главных его композиционных приемов — семантический и структурный параллелизм.

Известный нарратолог В. Шмит рассматривает параллелизм как один из способов реализации механизма эквивалентности в прозе. Ранее в некоторых исследованиях то же явление описывалось с помощью метафор «ритм», «ритм ситуации», даже «рифма» [5; 6; 7; 8]. В. Шмит предлагает рассматривать понятие *эквивалентности* в качестве определяющего *вневременного* принципа, связывающего воедино мотивы в художественной прозе. Он, в частности, замечает, что, в отличие от поэзии, где, по Р. Якобсону [4. Р. 523], стих «диктует самый склад параллелизма», а строй стиха (просодическая структура, мелодическое единство и повторность строки с ее составными метрическими частями) подсказывает параллельное расположение элементов грамматической и лексической семантики, в прозе семантически параллельные структуры организуются «единицами различной емкости». Параллелизм в прозе сказывается «в сюжетном построении, в характеристике субъектов и объектов действия и в нанизывании мотивов повествования» [4. Р. 523].

Основой эквивалентности в прозе могут быть как *тематические признаки* рассказываемой истории, так и *формальные признаки* различных уровней повествовательной структуры. По нарративной субстанции тематическая эквивалентность распадается на эквивалентности персонажей, ситуаций и действий. Как отмечает Шмит, «эквивалентность противопоставляет нарративной последователь-

ности рассказываемой истории вневременные отношения» [3. С. 213—214]. Она утверждает симультанную, своего рода пространственную соотнесенность элементов, далеко отстоящих друг от друга на синтагматической оси текста или на временной оси рассказываемой истории. Тем самым эквивалентность «конкурирует с временными (т.е. темпоральной и причинно-следственной) связями мотивов» [3. С. 216]. Читатель в первую очередь обращает внимание на логическую, событийную, то есть как раз временную сторону повествования, однако вневременные отношения могут определять временные, становиться условием их проявления.

Исключительно важную роль параллельные мотивы и сюжетные элементы играют в рассказе А.П. Чехова «Соседи».

Рассказ нечасто становился предметом лингвостилистического исследования [1; 2]. Рассмотрение композиционно-речевой организации «Соседей» заставляет обратить внимание на один из главных его композиционных приемов — семантический и структурный параллелизм.

Главный герой, Петр Михайлович, едет «вызволить» сестру — та сбежала и живет с соседом. Еще до того, как выехать, он идет в поле и спрашивает совета: «„Но как же? Что же сделать?“ — спрашивал он себя и умоляюще поглядывал на небо и на деревья. Как бы прося у них помощи». Впервые в рассказе герой ищет и находит, вернее, некоторым образом получает отклик на свою историю, свои переживания — обращаясь к миру вовне — или к окружающей действительности, или к опыту прошлого. Как было подчеркнуто выше, темпоральные и локальные характеристики уравниваются.

Параллелизм не обязательно находит выражение в конкретной стилистической фигуре: это может быть параллельная история, параллельные характеры или даже физически параллельные действия (например, герои идут рядом). Исключительно важную роль в рассказе «Соседи» приобретает семантический параллелизм «человек — природа». Ибо для раскрытия нетривиального содержания писатель прибегает к устойчивым, почти фольклорным сопоставлениям, однако за счет дистантного расположения сопоставимых фрагментов удается разрушить семантические клише.

Когда герой «Соседей» ехал к сестре, «в душе у него происходила целая буря». На подъезде к усадьбе вдруг оказывается, что «из-за церкви и графской рощи надвигалась громадная черная туча, и на ней вспыхивали бледные молнии».

По дороге Петр Михайлович видит, как «около гати две ивы, *старая* и *молодая*, нежно прислонились друг к другу». На этом самом месте недели две назад Петр Михайлыч и Власич шли пешком и пели вполголоса студенческую песню: «Не любить — погубить значит жизнь *молодую*...» Теперь оказывается, что *молодая* сестра ушла жить к *немолодому* женатому человеку. А еще раньше Петр Михайлович воображает сестру и Власича, как «они оба, либеральные и довольные собой, целуются теперь где-нибудь под кленом».

Заметим, что, вообще, именно деревьев в рассказе очень много, он буквально наполнен лексемами, так или иначе входящими в семантическое поле фитонимов, в частности, населен разными породами деревьев: береза, клен, акация;

есть роща, старый пенёк в самом конце рассказа; здесь и ландыши, медовые травы, водоросли и т.п.

По мере того как Петр Михайлович приближается к усадьбе, параллелизм усиливается; снова появляются деревья в качестве второго компонента сопоставления с героем: «Тут по обе стороны дороги стояли старые березы. Они были так же печальны и несчастны на вид, как их хозяин Власич, так же были тощи и высоко вытянулись, как он. В березах и в траве зашуршал крупный дождь; ветер тотчас же стих и запахло мокрою землей и тополем. Вон показалась изгородь Власича с желтою акацией, которая тоже тоща и вытянулась».

Семантические параллели чрезвычайно важны для всего, что связано с жизнью Власича и историей его усадьбы. Чехов создает ситуацию, при которой аналогии как бы обступают героя плотным кольцом, всюду в ткани повествования знаки судьбы героя, судьбы его возлюбленной и ее брата. Их истории (побег и гражданский брак, идеализм и нерешительность характеров и др.) оказываются помещены в контекст событий прошлого, от которого не избавиться, о котором не забыть, которое мешает строить настоящее. На героев не только усадьба, усадебный дом и соседский пруд «давят» своим ужасным прошлым. Оказывает давление и общекультурный контекст: история и литература, литературные и исторические (в смысле прошлого конкретных мест и прошлого всей страны) параллели, прецеденты.

Петр Михайлович решает на смелые и глупые, как он сам считает, поступки — сначала хочет вызвать Власича на дуэль, а потом говорит себе: «Все равно. Я при ней *ударю его хлыстом* и наговорю ему дерзостей». Здесь появляется первая отсылка к параллельной истории, которая всплывает в рассказе сестры о ее новом доме: «Вообще, миленький домик, — продолжала она, садясь против брата. — Тут что ни комната, то какое-нибудь приятное воспоминание. В моей комнате, можешь себе представить, застрелился дедушка Григория ... Почему-то во время грозы вспоминается дедушка, — продолжала Зина. — А в этой столовой засекали насмерть какого-то человека». Французский помещик заперол неизвестного человека, «вроде гоголевского бурсака Хомы Брута», за то, что он то ли «волновал крестьян», то ли увлек дочку хозяина (как и теперешний хозяин, Власич; он, кстати, тоже в своем роде «волнует» — своими либеральными взглядами и постоянными разговорами «по социальному вопросу»). Отец девушки *выпорол* «Хому» до смерти — и брат хочет ударить Власича *хлыстом*. Мотив, уместяющийся в настоящем в одну фразу, неожиданно разворачивается в большой сюжет из прошлого.

По слухам, тело запертого человека бросили в соседний пруд; это упоминание о прошлом развивается, в свою очередь, в картину из настоящего.

На фоне живых деревьев точкой сильнейшего семантического контрапункта становится чернеющий гниющий *столб* в конце рассказа (страшное напоминание о загубленных душах, о неизбежности ответа за содеянное человеком и народом на земле, символ отмщения, напрямую ведущий к эсхатологической символике «Вишневого сада»). Эта деталь оказывается тем действеннее, что поначалу столб

воспринимается как «темная фигура»: «В ста шагах на правом берегу пруда стояло неподвижно что-то темное: человек это или высокий пенё? Петр Михайлыч вспомнил про бурсака, которого убили и бросили в этот пруд. ... Он подъехал к *темной* фигуре: это был старый гниющий *столб*, уцелевший от какой-то постройки».

Обращает на себя внимание обратное расположение компонентов параллелизма: от *фигуры* читатель переходит к *столбу*, а не от неживого к живому, таким образом, сравнение, лежащее в основе параллелизма, конверсируется.

Гниющий столб подготовлен также и лексическим повтором, реализующим полисемию: «На душе у него было тяжело. Когда кончилась роща, он поехал шагом и потом около пруда остановил лошадь. Хотелось сидеть неподвижно и думать. Восходил месяц и *красным столбом* отражался на другой стороне пруда. Где-то глухо погромыхивал гром. Петр Михайлыч, не мигая, смотрел на воду и воображал отчаяние сестры, ее страдальческую бледность и сухие глаза, с какими она будет скрывать от людей свое унижение. Он вообразил себе ее беременность, смерть матери, ее похороны, ужас Зины... Гордая суеверная старуха кончит не иначе, как смертью. Страшные *картины будущего* рисовались перед ним на темной гладкой воде, и среди бледных женских фигур он видел самого себя, малодушного, слабого, с виноватым лицом...».

Включение лексемы *столб* в двух лексических значениях (то есть и формальный и семантический повтор) связано с ее контекстуальной символизацией.

Симметрично организованные связи между прошлым и будущим протягиваются по принципу ассоциации, или параллели-эквивалентности, — от большого к малому и от малого к большому, от случайного к закономерному. Причем эта симметричность проявляется и в сюжетно менее значимых мотивах, также занимающих свое место в композиционной системе рассказа. Например, в начале, когда герой в раздумьях только подъезжает к усадьбе Власича, вокруг него знакомый пейзаж, контекстуальная квазиантонимия прилагательных (*темный* — *красный*), как оказывается позже, подготавливает финал рассказа: «То, что далеко впереди теперь, в сумерках, представлялось *темным утесом*, была *красная церковь*; он мог вообразить ее себе всю до мелочей, даже штукатурку на воротах и телят, которые всегда паслись в ограде ... Из-за церкви и графской рощи надвигалась громадная черная туча, и на ней вспыхивали *бледные молнии*». В конце рассказа повторяются кореферентные компоненты завязки *темные фигуры* (ср.: *утес* и *столб*), и *гроза* (ср.: *гром*), и даже *серебряные молнии* (ср.: *месяц*). Только тогда герой был в преддверии поступка — а теперь снова все спокойно, никакого поступка он не совершил, но опасность, угроза расплаты за неспособность к поступку, «что-то *темное*» и *красное*, — становится как будто неотвратимой. Символ насыщается семантикой и подсказывает реализацию.

Предметы меняют свое обличье, знакомое оборачивается незнакомым, а незнакомое приобретает угрожающую форму; так и герой: он «говорит и делает не то, что думает» и «не знает наверное, что собственно думает». За, казалось бы, прозрачной ситуацией вдруг встают тени прошлого и фигуры каких-то других действующих лиц, подспудно руководящих судьбами героев. Они перевоплоща-

ются в *гром* и *молнии*, в таинственный и страшный *красный столб*, отражающийся в воде — и обратно, в пень или старый гниющий столб от разрушенной постройки. (Не случайно Чехов включает в текст отсылку к Гоголю: Власич упоминает Хому Брута, героя «Вия».)

Параллелизм вещного и антропоморфного миров, естественно, порождает эффект двойничества и зеркальных отражений: Петр Михайлович смотрит в воду, где отражается он сам, и «вся жизнь представлялась ему теперь такую же *темной*, как эта вода», в которой, в свою очередь, «отражалось ночное небо и перепутались водоросли»; в той же воде отражается и *красный столб* месяца.

Так же смотрит Петр Михайлович на черный столб-тень на берегу; и даже эти два столба, как можно предположить, физически параллельны друг другу. Во всяком случае, они отнюдь не случайны, а составляют симметричную пару, как вода пруда и жизнь Петра Михайловича.

Но черный обгорелый столб (и темная фигура, его «двойник») как знак прошлого оборачивается красным столбом — знаком непонятого, неизвестного и угрожающе неотвратимого будущего, едва ли не провиденциальным знамением разрушительного и мстящего «*красного будущего*» русской земли.

Важную параллель в рассказе образуют ситуации женитьбы. Во-первых, две женитьбы биографических — Власича. Они противоположны друг другу: первая была «слишком благородная» — Власич женился на обманутой и брошенной девушке из сострадания и стремления к подвигу, а вторая, наоборот, «незаконная» — влюбленные не могут венчаться и все-таки живут в гражданском «либеральном» браке. Причем первая жена «приросла» к нему, как «личинка прирастает к пауку и пьет из его сердца *кровь*», то есть прошлое не оставляет его ни на минуту; первая женитьба становится еще одним «фоном» настоящего, как и история с человеком, запоротым французским помещиком — еще одной параллелью.

С этой же темой связана параллель литературная. Отсылка к Достоевскому реализуется как в несобственно-прямой речи Петра Михайловича («странный брак во вкусе Достоевского»), так и в речи самого Власича: «Обстановка показалась мне слишком подходящею для подвига. Я поспешил к девице и в горячих выражениях высказал ей свое сочувствие. И пока я шел к ней и потом говорил, я горячо любил ее, как *униженную и оскорбленную*. Да... Ну, вышло так, что через неделю после этого я сделал ей предложение». Здесь есть аллюзия на роман Достоевского и отсылка к «типичным» чертам его героев, например к комплексу благородства и т.д. Но, кроме того, важен сам «литературный» тип Власича — идеалиста, поклонника Добролюбова и Писарева, карикатурного шестидесятника.

Второй параллельный мотив важен для определения места новеллы в интертексте А.П. Чехова, так как сближает ее с «Попрыгуньей» и «Женой».

Описание женитьбы Власичем как «*светлой минуты*» оказывается самодвольным вымыслом и провоцирует дальнейшее появление слова-антипода, антонима.

«...Все он топорщится, ищет подвига и суется в чужие дела; по-прежнему, при всяком удобном случае, длинные письма и копии, утомительные, шаблонные разговоры об общине или о поднятии кустарной промышленности, или об учреждении сыроварен, — разговоры, похожие один на другой, точно он приго-

товляет их не в живом мозгу, а машинным способом». (Рядом с живой природой и живыми людьми возникают *шаблонные, машинным способом* произведенные идеи.)

Самые возвышенные «честные минуты» («Женился я на ней под влиянием хорошей, честной минуты») оказываются всего лишь привычно употребленной метонимией, литературным штампом, который невозможно уже отделить от жизни.

Либерализм, героические и сумасбродные поступки Власича, его донкихотство (тоже очень «достоевское») — все это жизненная необходимость. «Механистичность», привычку и жизненную необходимость невозможно отличить друг от друга, герои «запутались» в собственных словах, в собственной жизни, и это (и психологически, и фактически) перекрывает им путь к счастью. Даже теперь, когда Власич и Зина, нарушив все запреты, казалось бы, должны быть свободны и счастливы, Власич признается: «Я давеча назвал нашу жизнь счастьем, но это подчиняясь, так сказать, *литературным требованиям*. В сущности же ощущения счастья еще не было». В том же роде рассказ о «светлых минутах» с молодой женой:

«А мы с Зиной сегодня после обеда провели несколько *воистину светлых минут!* — сказал Власич. — Я прочел ей вслух превосходную статью по переселенческому вопросу. Прочти, брат! *Тебе это необходимо!* Статья замечательная по честности. Я не выдержал и написал в редакцию письмо для передачи автору. Написал только одну строчку: «Благодарю и крепко *жму честную руку!*». Ясно, что и «светлые минуты», и «пожать честную руку» — все это типичный «словарь» Власича. Бездарная неспособность к личной жизни, «жертвы» и «подвиги» ради абстрактного «общего блага» отражаются в этих бесполезных общих словах, возвышенных литературных фразах.

Последняя фраза этой цитаты именно в функции общего места встречается и в «Попрыгунье». Ольга Ивановна употребляет ее по отношению к мужу: «— Иди сюда. Протяни свою *честную руку* Рябовскому...» и «— Дай, я *пожму твою честную руку!*».

Сравним также слова Власича о Зине:

«Я, Петруша, благоговею перед твоею сестрой, — сказал он. — Когда я ездил к тебе, то всякий раз у меня бывало такое чувство, как будто я шел на богомолье, и я в самом деле молился на Зину. Теперь мое благоговение растет с каждым днем. Она для меня *выше, чем жена! Выше!* (Власич взмахнул руками.) *Она моя святыня*. С тех пор, как она живет у меня, я вхожу в свой дом как в храм. Это редкая, необыкновенная, благороднейшая женщина!».

Риторический штамп: «*Она моя святыня*» — трагикомическое признание собственной несостоятельности в любви, за которым слышится откровенно пародийное «*Он моя отрада*» из фельетона А.П. Чехова «В Москве»:

«— Вы читали последнюю статью Протопопова? — спрашивают меня губы сердечком. — Это откровение!

— И вы, конечно, согласитесь, — говорит налимий рот, — что Иван Иванович Иванов своею страстностью и силой убеждения напоминает Белинского. *Он моя отрада.*»

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Орлова М. «Соседи нас не тяготят...» (Аллюзии, параллели, прототипы в рассказах «Соседи» и «Печенег») // Мелихово: Альманах. [Вып. 3]. — М.: Дружба народов, 2000. — С. 190—200.
- [2] Федяева Н.Д. Образ среднего человека в художественной системе А.П. Чехова (На материале рассказа «Соседи») // Язык. Человек. Картина мира: Материалы Всерос. науч. конф. — Ч. 1. — Омск, 2000. — С. 92—95.
- [3] Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. — СПб., 1998. — С. 213—214.
- [4] Якобсон Р.О., Поморска К. Беседы / Jakobson R.O. Selected Writings. — Vol. 8. — Berlin, 1988. — P. 523.
- [5] Brown E.K. Rhythm in the Novel. — Toronto, 1950.
- [6] Eile S. Światopogląd powieści. — Wrocław, 1973.
- [7] Forster E.M. Aspects of the Novel. — London, 1927.
- [8] Kłosiński K. Powtórzenia w powieści // Język artystyczny / Ed. A. Wilkonia. T. 1. — Katowice, 1978.
- [9] Meijer J. Situation Rhyme in a novel of Dostoevsky // Dutch Contribution to the IVth International Congress of Slavistics. — Gravehage, 1958.

PARALLELISM AS A FACTOR IN THE POSITIONAL SPEECH ORGANISATION OF TEST («NEIGHBOURS» BY A.P. CHEKHOV)

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

This article discusses the extremely important role of parallel motifs in A.P. Chekhov's short story «Neighbours». An analysis of the compositional speech organization of the short story «Neighbours» brings onto focus one of its most important compositional techniques — semantic structural parallelism.