

Авдеева Надежда Петровна

ИМПРЕССИОНИСТИЧНОСТЬ ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ ПЕРСОНАЖЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ А. П. ЧЕХОВА)

Статья раскрывает особенности импрессионистичности внутреннеречевой системы персонажей художественной прозы А. П. Чехова как проявление его идиостиля. Выделяются и анализируются импрессионистические черты в контекстах внутренней речи, представленных ее различными видами: внутренним монологом, внутренним диалогом, несобственно-прямой речью.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2014/6-1/1.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 6 (36): в 2-х ч. Ч. I. С. 13-16. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2014/6-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 808.1 [Чехов]

Филологические науки

Статья раскрывает особенности импрессионистичности внутреннеречевой системы персонажей художественной прозы А. П. Чехова как проявление его идиостиля. Выделяются и анализируются импрессионистические черты в контекстах внутренней речи, представленных ее различными видами: внутренним монологом, внутренним диалогом, несобственно-прямой речью.

Ключевые слова и фразы: проза Чехова; внутренняя речь; внутренний монолог; внутренний диалог; несобственно-прямая речь; импрессионистичность.

Авдеева Надежда Петровна

Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского

avdeevanp@gmail.com

ИМПРЕССИОНИСТИЧНОСТЬ ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ ПЕРСОНАЖЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ А. П. ЧЕХОВА)[©]

Импрессионизм возник в последней трети XIX – начале XX в. как направление в искусстве. Художники-импрессионисты «старались непредвзято и как можно более естественно и свежо запечатлеть мимолетное впечатление от быстро текущей, постоянно меняющейся жизни» [19, с. 252].

Исследователи отмечали близость импрессионизма как художественного освоения мира и мировосприятия А. П. Чехова, склада его художественного мышления.

В отечественной и зарубежной филологии импрессионистический характер прозы и драматургии А. П. Чехова исследовали С. Д. Балухатый [1], П. М. Бицилли [2], И. П. Видуэцкая [3], Л. П. Громов [5], М. П. Громов [6], А. Б. Дерман [7], В. Т. Захарова [8], А. Ф. Крошкин [9], Р. Г. Кулиева [10], Ю. В. Соболев [13], Н. Н. Соболевская [14], К. А. Субботина [15], В. П. Ходус [16], А. П. Чудаков [18] и др.

Как правило, в художественной прозе импрессионистическую манеру А. П. Чехова рассматривали в изображении природы и пейзажных описаний (П. М. Бицилли [2], И. П. Видуэцкая [3], Л. П. Громов [5], А. Б. Дерман [7], Р. Г. Кулиева [10], В. И. Силантьева [12], Ю. В. Соболев [13] и др.).

Импрессионистичность речевой системы персонажей художественной прозы А. П. Чехова не подвергалась специальному изучению. Мы рассматриваем импрессионистичность внутренней речи персонажей, проявляющуюся во внутреннеречевой системе персонажей художественных текстов А. П. Чехова как черту стиля писателя.

Под внутренней речью персонажа мы понимаем непроизносимую, беззвучную речь персонажа для себя.

Материалом исследования являются контексты внутренней речи, содержащие импрессионистические тенденции, в рассказах и повестях А. П. Чехова 1880-1904 гг. Выбор материала не случаен. Импрессионизм предполагает изображение действительности, представленное через сознание персонажа. Импрессионистичность свойственна внутреннему монологу, т.к. в нем «обнаруживается жизненное пространство персонажа», «фиксируются сиюминутные мыслительные ситуации, раскрываются внутренние переживания и эмоциональный настрой говорящего» [16, с. 91].

Дивизионизм, техника импрессионизма, «живопись отдельными пятнами чистых цветов, смешивающихся лишь в глазах зрителя» [4, с. 9], характерна для внутренних монологов, представленных в форме косвенной речи. Штрихи в цепочке размышлений персонажа – отдельные составляющие образа, которые, объединяясь, создают целостную объемную картину в сознании читателя.

Так, в раннем рассказе «Мелюзга» набор случайных фрагментов действительности воссоздается в целостной картине: «Ему захотелось того, что переживал он когда-то в детстве: семейный кружок, торжественные физиономии близких, белая скатерть, свет, тепло... Вспомнил он *коляску, в которой только что проехала барыня, пальто, в котором щеголяет экзекутор, золотую цепочку, украшающую грудь секретаря...* Вспомнил *теплую постель, Станислава, новые сапоги, виц-мундир без протертых локтей...* вспомнил потому, что всего этого у него не было...» [17, т. 3, с. 25-26]. Однородные дополнения, организующие воспоминания героя: *коляска барыни, пальто экзекутора, золотая цепочка секретаря*, – создают в сознании читателя картину, волнующую героя и занимающую его сознание.

В поздних произведениях импрессионистический внутренний монолог используется автором для указания на частоту и длительность обращения к занимаемым героя мыслям и чувствам: *стал **опять** думать, как-то **все думалось**, он размышлял **долго, каждый день** думала* и т.п.

Так, в позднем рассказе «На подводе» мы читаем: «И **опять** Марья Васильевна думала *о своих учениках, об экзамене, о стороже, об училищном совете*» [Там же, т. 9, с. 217]. Импрессионистический внутренний монолог Марьи Васильевны создается повторением безрадостных мыслей, которые постоянно занимают сознание героини во время возвращения домой.

Условный внутренний монолог в форме косвенной речи дает общую характеристику психическому состоянию персонажа, выполняет сюжетно-композиционные функции: сжато и обобщенно передает внутреннюю речь персонажа; отдельные фрагменты действительности, как мозаика, организуют целостную картину мыслей, занимаемых сознанием персонажей.

Фотографичность импрессионизма проявляется в том, что «основными структурными элементами становятся фрагментарность, рискованный ракурс, срезанные, как бы случайно попавшие в кадр фигуры» [19, с. 256]. Осколочность, фрагментарное видение мира проявляется в организации внутреннеречевой системы персонажа в прозе А. П. Чехова с помощью потока сознания. Поток сознания персонажей организуется по «принципу монтажа»: соединение случайных впечатлений осуществляется в повествовании без авторского комментария. Для первого и второго периода творчества А. П. Чехова [18] характерны алогичные внутренние монологи, фрагментарно и ассоциативно передающие субъективные ощущения персонажей.

Таков поток сознания Павла Васильевича в рассказе «Драма»: *«Как бы мне не потерять образчик тесьмы, – думал он. – Куда я его сунул? Кажется, в синем пиджаке... А подлые мухи успели-таки засыпать многоточиями женщин портрет. Надо будет приказать Ольге помыть стекло... Читает XII явление, значит, скоро конец первого действия. Неужели в такую жару, да еще при такой корнуляции, как у этой туши, возможно вдохновение? Чем драмы писать, ела бы лучше холодную крошку да спала бы в погребке...»* [17, т. 6, с. 227].

В рассказе первого периода А. П. Чехова в потоке сознания выявляются признаки импрессионизма: непосредственное восприятие действительности персонажем, «фиксация мимолетного, отражающего целое» [16, с. 49], фрагментарность, выражающаяся в «принципе монтажа», случайные впечатления, передающие ассоциативность и динамизм мышления персонажа, отсутствие авторского вмешательства. Размышления персонажа, организованные случайными впечатлениями, как отдельные штрихи, создают общую картину мыслей и чувств персонажа.

Единую картину эмоционально-мыслительного состояния персонажа создает сосуществование разных «точек зрения» в многоголосном чеховском повествовании, отраженном во внутреннем диалоге персонажа и диалогизированном внутреннем монологе. Множество «точек зрения» на действительность – как множество «импрессионистических раздельных мазков, которые только в читательском восприятии способны сложиться в условное и отчасти декоративное – центральное сознание» [11, стб. 301].

Импрессионистический метод А. П. Чехова, его стремление к объективности и лаконизму, представлены в сосуществовании противоположных «точек зрения» в сознании персонажа, в отсутствии авторского вмешательства.

Внутренний диалог – мысленное общение, разговор с самим собой или с воображаемым собеседником, раздвоение сознания персонажа.

В поздних рассказах внутренний диалог-спор организован сменой реплик в вопросно-ответной форме. Ярким примером вопросно-ответного внутреннего диалога является спор двух голосов в сознании доктора Старцева. Первый голос представляет рациональную «точку зрения», приводит логические доводы, второй голос – эмоциональное начало, возражает: «В голове какой-то холодный, тяжелый кусочек рассуждал:

–Остановись, пока не поздно! Пара ли она тебе? Она избалована, капризна, спит до двух часов, а ты дьячковский сын, земский врач...»

–Ну что ж? – думал он. – И пусть”.

–Ж тому же, если ты женишься на ней, – продолжал кусочек, – то ее родня заставит тебя бросить земскую службу и жить в городе”.

–Ну что ж? – думал он. – В городе, так в городе. Дадут приданое, заведем обстановку...” [17, т. 9, с. 261].

Внутренний диалог-спор доктора Старцева характеризуется раздвоением сознания персонажа, сосуществованием двух противоположных «точек зрения» на сложившуюся ситуацию.

Таким образом, во внутреннем диалоге-споре представлены два голоса, два типа освоения действительности: эмоциональное, соответствующее импрессионистической категории мирообраза, и разумное. Смена голосов создает импрессионистическую фрагментарность композиции. Объективность повествования, неприятие автором представленных в диалоге-споре позиций, определяет импрессионистическую черту А. П. Чехова – его отстраненность, когда читатель сам определяется с выбором и выводом, без авторской помощи.

Диалогизированный внутренний диалог также представляет собой сосуществование двух точек зрения, диалогизацию сознания персонажа. В отличие от внутреннего диалога в диалогизированном внутреннем монологе персонаж не только спорит, возражает своему внутреннему «я», но и соглашается, принимает «точку зрения» второго «я».

Григория Семеновича Щеглова в раннем рассказе «Трифон» терзают «мучительные, скверные» думы об отношении его жены Насти и Трифона. В своем внутреннем монологе Щеглов ищет правильное решение, выход из сложившейся ситуации: *«Завтра же его прогоню... Впрочем, нет... не прогоню... Его прогонишь, а он на другое место – и ничего себе, словно и не виноват...»* [Там же, т. 2, с. 303]. Возражение-отрицание (*Впрочем, нет... не прогоню...*) диалогизирует внутренний диалог Григория Семеновича, изменяя ход мыслей героя, давая возможность оценить и взвесить разные «точки зрения» на проблему в сознании персонажа.

Вопросно-ответные единства, диалогизируя внутреннюю речь персонажа, организуют два голоса в его сознании, дают возможность взглянуть на сложившееся положение дел с разных сторон.

Например, в рассказе второго периода творчества А.П. Чехова «Жена» Павел Андреевич, коллежский советник, камер-юнкер, размышляет о необходимости уехать из дома: *«Зачем я еду? – спрашивал я себя. – Что меня ожидает там? Знакомые, от которых я уже уехал, одиночество, ресторанные обеды, шум, электрическое освещение, от которого у меня глаза болят... Куда и зачем я еду? Зачем я еду?»* [Там же, т. 7, с. 339].

Герой, отвечая на свой вопрос, как бы отстраняется, формулируя «другую точку зрения». Такая форма размышлений дает персонажу возможность уяснить, понять, определить то, что его беспокоит.

В рассказе третьего периода «Ариадна» внутренний диалог героя диалогизирует цепочка вопросительных предложений: *«Часто, глядя, как она спит или ест, или старается придать своему взгляду наивное выражение, я думал: –для чего же даны ей богом эта необыкновенная красота, грация, ум? Неужели для того*

только, чтобы валяться в постели, есть и лгать, лгать без конца? Да и была ли она умна?» [Там же, т. 9, с. 53]. Частица «неужели» привносит в вопрос оттенки удивления и недоумения, «да» – сомнение.

Во внутренних монологах содержится согласие или несогласие персонажа с мнением других героев. Организует такое многоголосие описательный и анализирующий метатексты внутренней речи. Описательный метатекст внутренней речи передает содержание ранее произнесенной своей речи или речи собеседника (прототекста), как правило, оставшейся за рамками художественного текста. Анализирующий метатекст содержит оценку своей внешней речи или речи собеседника. Таким образом, описательно-анализирующий метатекст внутренней речи создает многоголосие, представляет разные «точки зрения» на действительность. Сознание персонажа диалогизируется, если прототекстом является внешняя речь самого героя.

В поздней повести «Три года» описательно-анализирующий метатекст внутренней речи, организованный несобственно-прямой речью, способствует диалогизации сознания персонажа: «Всё, что он только что говорил, казалось ему, было глупо до отвращения. Зачем он солгал, что он вырос в среде, где трудятся все без исключения? Зачем он говорил назидательным тоном о чистой, радостной жизни? Это не умно, не интересно, фальшиво – фальшиво по-московски» [Там же, т. 8, с. 314-315]. Слово внешней речи персонажа отражается в его внутренней речи, спорит с ним, переоценивается (*солгал; говорил назидательным тоном; не умно, не интересно, фальшиво*), диалогизируя сознание персонажа.

В раннем рассказе «Кривое зеркало» в шепотной внутренней речи героини содержится несогласие с мнением окружающих ее людей и мужа: «И вот прошло уже более десяти лет, а она (жена) всё еще глядит в зеркало и не отрывается ни на одно мгновение.

– Неужели это я? – шепчет она, и на лице ее вместе с румянцем вспыхивает выражение блаженства и восторга. – Да, это я! Всё ложет, кроме этого зеркала! Лгут люди, лжет муж! О, если бы я раньше увидела себя, если бы я знала, какая я на самом деле, то не вышла бы за этого человека!» [Там же, т. 1, с. 57]. Диалогизированный внутренний монолог-согласие героини (*Неужели это я? – Да, это я!*) осложняется несогласием ее с мнением окружающих. Несогласие создает описательно-анализирующий метатекст внутренней речи (*Лгут люди, лжет муж*), который представляет противоположные точки зрения в оценке красоты героини рассказа и ее мужа, людей.

Импрессионистические черты внутренней речи позволяют определить взаимосвязь прозы А. П. Чехова с импрессионизмом как стилевым направлением. Импрессионистичность – важная, активно действующая категория, специфика идиостиля А. П. Чехова, проявляющаяся во всех видах внутрнеречевой системы персонажа: внутреннем монологе, внутреннем диалоге и несобственно-прямой речи.

Создание объемной картины-настроения, осколочное видение мира персонажем, сосуществование и взаимодействие различных «точек зрения» в сознании персонажа способствовали творческому преобразованию импрессионистических особенностей, созданию индивидуального чеховского стиля со свойственной ему объективностью и многоголосностью повествования.

Импрессионистические тенденции содействовали открытию новых форм психологизма в художественном тексте – диалогизации сознания персонажа, сосуществованию отличных «точек зрения» во внутрнеречевой системе персонажа, отсутствию авторского вмешательства. Сосуществование множества «точек зрения», как отдельных мазков в картине художника-импрессиониста, обращено к читателю, его сознанию, оставляя за ним право осмыслить и объединить все «точки зрения», все штрихи для того, чтобы воспринять целостную картину.

Список литературы

1. Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л.: Academia, 1927. 186 с.
2. Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М.: Русский путь, 2000. 608 с.
3. Видуэцкая И. П. Проза Чехова и стили русского реализма 80-90-х годов XIX века: автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 1966. 24 с.
4. Герман М. Ю. Импрессионисты: судьбы, искусство, время. М.: СЛОВО / SLOVO, 2004. 296 с.
5. Громов Л. П. К вопросу об импрессионизме Чехова // Филологические этюды. Ростов н/Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 1971. С. 73-87.
6. Громов М. П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. 384 с.
7. Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. М.: Мир, 1929. 352 с.
8. Захарова В. Т. Чехов и проблема импрессионизма // Вопросы русской и зарубежной литературы. Калуга: КГПУ, 1997. С. 44-54.
9. Крошкин А. Ф. Типологическая общность в стиле Чехова и Фета // Творчество А. П. Чехова. Своеобразие метода, поэтика. Ростов н/Дону: РГПИ, 1988. С. 121-133.
10. Кулиева Р. Г. Реализм Чехова и проблема импрессионизма. Баку: Элм, 1988. 188 с.
11. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
12. Силантьева В. И. Повесть А. П. Чехова «Степь» и проблема импрессионизма в русской живописи конца XIX в. // Творчество А. П. Чехова. Ростов н/Дону: РГПИ, 1986. С. 39-46.
13. Соболев Ю. В. Чехов. М.: Журнально-газетное изд-во, 1934. 336 с.
14. Соболевская Н. Н. Поэтика А. П. Чехова. Новосибирск: Новосибирский гос. ун-т, 1983. 88 с.
15. Субботина К. А. Чехов и импрессионизм // Художественный метод А. П. Чехова. Ростов н/Дону, 1982. С. 117-129.
16. Ходус В. П. Импрессионистичность драматургического текста А. П. Чехова. Ставрополь: Изд-во Ставропольского ун-та, 2006. 176 с.
17. Чехов А. П. Собр. соч.: в 12-ти т. М.: Правда, 1985.
18. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 292 с.
19. Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма / сост. Т. Г. Петровец. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. 320 с.

IMPRESSIONISTIC NATURE OF THE INNER SPEECH OF THE PERSONAGES OF A LITERARY TEXT (BY THE MATERIAL OF P. CHEKHOV'S PROSE)

Avdeeva Nadezhda Petrovna
N. G. Chernyshevsky Saratov State University
avdeevanp@gmail.com

The article reveals the specifics of impressionistic nature of the inner speech system of the personages of A. P. Chekhov's fiction as a representation of his individual style. The author identifies and analyzes impressionistic features in the contexts of inner speech represented by its various types: inner monologue, inner dialogue, reported speech.

Key words and phrases: A. P. Chekhov's prose; inner speech; inner monologue; inner dialogue; reported speech; impressionistic nature.

УДК 81'42; 801.7

Филологические науки

В статье с новых методологических позиций дается языковое описание творческой метафорики Ф. М. Достоевского, нашедшей свою реализацию в центральных и периферийных персонажах романа «Бесы», в частности в образе «главного беса» Николая Ставрогина. Исследование христианского творчества Достоевского с метафорической точки зрения является новым для современной филологии и может стать еще одним инструментом интерпретации мировидения писателя, а, следовательно, и новым способом прочтения его итоговых произведений.

Ключевые слова и фразы: концептуальная метафора; метафоричность; бесы; бесовщина; inferнальная метафоричность.

Азаренко Надежда Александровна, к. филол. н.
Липецкий государственный педагогический университет
azarenko.nadezhda@yandex.ru

РОМАН Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ» КАК МЕТАФОРА ПРЕИСПОДНЕЙ[©]

Цель настоящей статьи – дать языковое описание метафорики самого «мрачного» произведения «Великого Пятикнижия» – романа «Бесы».

Не подлежит сомнению, что для каждого человека существует собственный, специфический мир со своими ценностными представлениями и способами их выражения в языке. Это субъективное мировидение отражают все явления языка, в том числе метафоры, которые хранятся в когнитивной системе человека. Анализ этих метафорических значений посредством их языкового выражения позволяет дешифровать представления о мире конкретного человека и, если речь идет о художественном произведении, максимально верно сформулировать основные черты авторской модальности, а значит, определить истинный смысл, вложенный автором в свое творение. Таким образом, метафорические употребления выступают в качестве одного из способов объективации концептуальной информации в языке художественных произведений. По образному выражению М. В. Никитина, метафора служит «повивальной бабкой», помогающей концепту выйти из сумерек сознания и вербализоваться в речи [7, с. 34]. Особенно актуально это, на наш взгляд, применительно к текстам Ф. М. Достоевского [1].

Однако прежде чем перейти к собственно анализу языка произведения, напомним, что «Бесы» – третий роман «Пятикнижия». Предшествует ему «Идиот», персонажи которого в финале погрузились в бесовскую «тьму», и логично, что следующий роман писателя метафорически описывает тех, кто населяет самое «темное» место – ад, нечисть разной иерархии во главе с верховным бесом – главным героем романа Николаем Ставрогиным.

Безусловно, роман «Бесы» – самый пессимистичный, антиевангельский, демонический роман Достоевского. Об этой inferнально маркированной метафоричности говорит не только название произведения, но и другие сильные позиции текста, в частности эпитафия и финал романа, повторяющий один из эпитафий и окольцовывающий таким образом роман.

Роману «Бесы» Достоевский предпослал два эпитафия: из стихотворения А. С. Пушкина «Бесы» и Евангелия от Луки [2, с. 241-255]. Пушкинский и евангельский тексты диалогичны по отношению друг к другу и определяют основную идею романа. Кроме того что оба эпитета указывают на демоничность романа, они выражают ещё и количественный аспект: бесов много, даже очень много, неопределенно много: на это указывает вопросительное местоимение «сколько» (их – бесов), множественное число глагола «поют» в пушкинском стихотворении и лично-указательное местоимение «они» (бесы) как в строках Пушкина, так и в эпитафии из Евангелия («*Сколько их, куда их гонят, Что так жалобно поют*» (Пушкин); «*Тут на горе паслось большое стадо свиней, и они просили Его, чтобы позволил им войти в них*» (Евангелие от Луки, гл. 8, ст. 32) [3, с. 5]).