

Rév, Mária

Эпитеты и их функция в творческой системе Чехова и Монпассана

In: *Alexandr Veselovskij a dnešek : (materiály konference konané ve dnech 22.-24. října 1996)*. Kšicová, Danuše (editor); Pospíšil, Ivo (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1998, pp. 177-183

ISBN 8021018798

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132453>

Access Date: 03. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ЭПИТЕТЫ И ИХ ФУНКЦИЯ В ТВОРЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ЧЕХОВА И МОПАССАНА

Mária Rév

Изучение поэтики Чехова выпало из главной и определяющей линии русской литературной науки. Почти такая же судьба постигла Мопассана во Франции, где ренессанс изучения французского писателя начался только в пятидесятые годы нашего столетия. Чехов однажды отметил: «Во Франции Мопассан, а у нас – я стал писать маленькие рассказы, вот и все новое направление в литературе ...»¹ Это прозвучавшее в беседе высказывание немного упрощенно оценивает литературный процесс, но все же выражает отношение Чехова к Мопассану. Ведь в творчестве этих двух писателей, действительно, много общих черт. Эта идея подтверждается и определением А. Н. Веселовского, прозвучавшим в его вступительной лекции к курсу истории всеобщей литературы, прочитанной в С.-Петербургском университете 5-ого октября 1870 года: «История литературы в широком смысле этого слова – это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом... Сравнительный метод откроет ей в этой более тесной сфере совершенно новую задачу – проследить, каким образом новое содержание жизни, – этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает в старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие.»²

Несмотря на общие веяния времени, на усиление бюргерского развития в России, на сопровождающиеся этим явления, на зоркий взгляд этих писателей, они многое видели по-другому и соответственно этому творили по-иному. Мопассан заявляет: «...имеется только одно существительное, чтобы назвать ее (эту вещь – М. Р.), только один глагол, чтобы обо-

¹ Бунин, И. А.: О Чехове. Незаконченная рукопись. Предисловие М. А. Алданова. Изд. им. Чехова. Нью-Йорк 1955, с. 89-90.

² Веселовский, А. Н.: Историческая поэтика. Редакция. Вступительная статья и примечания В. М. Жирмунского. Худ. лит. Ленинград 1940, с. 52.

значить ее действие, и только одно прилагательное, чтобы ее определить. И нужно искать до тех пор, пока (они – М. Р.) не будут найдены...»³

Чехов (при жизни его часто называли русским Мопассаном), несмотря на лаконизм почерка, в своих сочинениях считает важным передавать внутренние сдвиги человеческой личности в их изменениях, показывая потоки мысли и чувства персонажей. Напр., в рассказе *Студент* русский писатель прилагательными и определениями создает довольно громоздкое предложение: «...невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладели им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла.»⁴ В этом сложно-сочиненном полу-предложении имеется семь прилагательных и два определения, одно из которых удвоенное определение.

А. Н. Веселовский в своем исследовании *Из истории эпитета* сказал: «Эпитет – одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета.»⁵ Здесь речь идет не о предмете, а о душевном и духовном состоянии личности. Этот ряд эпитетов нельзя назвать тавтологическим словосочетанием. На первый взгляд указанные прилагательные могут казаться синонимами, их связь неоспорима. Практически, однако, они все-таки не повторяют указанное понятие, не играют роли только украшения текста, а являются носителями функционально-экспрессивного значения, дополняют, расширяют первоначальное понятие.

В другом месте этого же рассказа *Студент*, говоря о предательстве Иуды, главный персонаж напоминает о том, что Иисуса «связанного вели к первосвященнику и били, а Петр, изнеможенный, замученный тоской и тревогой, понимаешь ли, не выспавшийся, предчувствуя, что, вот-вот на земле произойдет что-то ужасное, шел вслед... Он страстно, без памяти любил Иисуса.» (8, 307-308). Эта конструкция содержит меньше эпитетов и более разных глагольных форм, прямое обращение и что-то очень неожиданное – «не выспавшийся» о Петре. Это семантическое сочетание ведет к лиризации текста. Библейское переживание подготовлено осмыс-

³ *Мопассан, Ги де:* Пьер и Жан О романе. Полное собрание сочинений. Под общей редакцией Ю. Данилина. ОГИЗ, Москва 1948, т. 9, с. 18.

⁴ *Чехов, А. П.:* Студент. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Наука, Москва 1974-1983, т. 8, с. 309. В дальнейшем ссылки на Чехова в тексте статьи.

⁵ *Веселовский А. Н.:* Ук. соч., с. 73.

лением русской истории. И высказывание «до чрезвычайности унылая, длинная ночь» параллельно распространяется на вековую библейскую историю и на историческую судьбу русского народа, но обе истории персонафицируются в душевном и духовном восприятии студента: «...пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дует и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, холод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше.» (8, 306). В этом случае определяющее место занимают имена существительные, но для их уточнения появляются и эпитеты, но уже не в таком количестве, как при описании душевного состояния студента.

У Чехова имеются и совершенно неожиданные сочетания, синтагмы. Напр., в *Скрипке Ротшильда*, характеризуется настроение бедняка Ротшильда, повествователь указывает на то, что тот «испытывал мучительный восторг.» (8, 305). На первый взгляд читатель останавливается и начинает думать о несостоятельности этой конструкции. Ведь восторг может быть потрясающим, чарующим, но эпитет «мучительный» никак не подходит к восторгу. Но именно в этой неожиданности и новизна тропов Чехова, специфика его метафор. Много подобных оборотов у Чехова. Мне хочется сослаться еще только на один из его ранних рассказов *Враги*: «...в позе матери, в равнодушии докторского лица лежало что-то притягивающее, трогающее сердце, именно та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка. Красота чувствовалась и в угрюмой тишине.» (6,33-34). Тут опять важно не искусно подобранные эпитеты, а любопытное заключение всего рассказанного, и это конструкция **угрюмая тишина**. Привычно, что поведение человека может быть угрюмым, даже природа осенней порой вызывает у человека угрюмое настроение. Однако тишина, в большинстве случаев, может быть приятной, успокоительной или же, наоборот, раздражающей. Но до Чехова тишина не была угрюмой, здесь опять создана метафора, которая покоится не на содержательных, семантических связях, а, пожалуй, на контрастах.

Особое значение имеют у Чехова психологические параллелизмы. Хорошо известна из рассказа *Шампанское* игра облаков на небе. Тут мне

хочется привести другой пример из рассказа *Страх*: «На чистом, звездном небе было только два облака и как раз над нами: одно большое, другое поменьше; они одинокие, точно мать с дитятею, бежали друг за дружкой в ту сторону, где догорала вечерняя заря.» (8, 129). А. Н. Веселовский определяет, что «параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия ... параллелизм склонялся к идее управнения, если не тождества... Такого рода управнения лежат в основе древних верований о происхождении людского рода ...»⁶ Специфика Чехова в этом смысле соответствует соображению А. Н. Веселовского. Но дело в том, что у Чехова, не человек уподобляется природе, а природа получает, вернее, наполняется человеческими свойствами и появляется перед нами как живая.

В рассказе *Святой ночью* рассказчик говорит: «Когда человек утомлен и хочет спать, то ему кажется, что то же самое состояние переживает и природа. Мне казалось, что деревья и молодая трава спали.» (5,102). И известные раздумья главного персонажа *Дамы с собачкой* Д. Гурова, где говорится о равнодушии природы, также наполняются субъективными ощущениями, ведь он приходит к выводу, что «...в этом постоянстве (природы М. Р.), в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства.» (10, 133). Таким образом, даже когда у Чехова в тексте нет психологического параллелизма, то и тогда изображение природы у него носит какую-то субъективную наполненность, личные оттенки, и благодаря этому природа становится более интимной, порой даже лиричной.

С новой стороны подходит писатель к персонажам, когда он человека сопоставляет с животными. С этой точки зрения особенно интересен рассказ *Скучная история*.⁷ Не считаю своей задачей дать подробный анализ этого произведения. Хочется отметить, однако, что уподобления в размышлениях главного героя Николая Степановича определенных действующих лиц животным помогают обобщать свои впечатления. В данном случае помогает литературная реминисценция из басни Ивана Крылова:

⁶ Там же, 126, 129.

⁷ Rév, M.: Один из до сих пор неизученных аспектов метафорической системы Чехова. Festschrift für Erwin Wedel zum 65. Geburtstag. Hieronymus, München 1991, S. 345-353.

Орлам случается и ниже кур спускаться,
Но курам никогда до облак не подняться.

Далее рефлексии самого Николая Степановича объясняют смысл цитаты: «И досаднее всего, что курица Гнеккер оказывается гораздо умнее орла-профессора.» (7, 296). В таком контексте **раковый суп** выступает как феномен, имеющий специфическое значение и подчеркивает сопоставления орла с курицей. В *Лешем* – сопоставление с филином, в *Дяде Ване* – название Елены Андреевны **хищницей**, в *Трех сестрах* Андрей Прозоров, говоря о жене Наташе, думает о ней, что в ней есть нечто принижющее ее до мелкого, такого шершавого животного, в рассказе *Крыжовник* описание свиньи и его повторение, в *Овраге* – сравнение со змеей и также его повторение, несколько раз показывает, насколько богата метафорическая система Чехова.

Если сейчас мы обратимся к Мопассану (сочинения которого настолько нравились Чехову, что он сам собирался переводить его рассказы на русский язык), то можно сказать, что хотя он сформулировал свое стилистическое кредо во вступлении к роману *Пьер и Жан*, но все-таки художник слова не был настолько строгим и односторонним, как он это изложил. Даже в самом вступлении много мест, где французский писатель не отказывается от эпитетов, а даже считает их необходимыми для более четкого выражения идеи:

«Il n'est point besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste, pour fixer toutes les nuances de la pensée; mais il faut discerner avec une extrême lucidité toutes les modifications de la valeur d'un mot suivant la place qu'il occupe. Ayons moins de noms, de verbes et d'adjectifs aux sens presque insaisissables, mais plus de phrases différentes, diversement construites, ingénieusement coupées, pleines de sonorités et de rythmes savants. Efforçons-nous d'être des stylistes excellents plutôt que des collectionneurs de termes rares.

Il est, en effet, plus difficile de manier la phrase à son gré, de lui faire tout dire, même ce qu'elle n'exprime pas, de l'emplir de sousentendus, d'intentions secrètes et non formulées, que d'inventer des expressions nouvelles ou de rechercher, qu fond de vieux livres inconnus toutes cellas dont nous avons perdu l'usage et la signification, et qui sont pour nous comme des verbes morts.»⁸

⁸ *Maupassant, Guy de: Pierre et Jean, Le roman. Paris, Paul Ollendorf, Éditeur 1888, XXXIII-XXXIV.*

Аналогичное стремление уточнить наблюдения, определить их смысл имеются и в новеллах Мопассана. Я выбрала специально такие, где предметом изображения является природа, человеческая близость, или даже любовь: *Иветта, Аллума, Любовь* .

»Le soir tombait, un de ces soirs calmes du bord de l'eau, colorés et doux, un de ces soirs tranquilles qui donnent la sensation du bonheur. Aucun souffle d'air ne remuait les branches, aucun frisson de vent ne passait sur la surface unie et claire de la Seine. Il ne faisait pas trop chaud cependant, il faisait bon vivre. La fraîcheur bienfaisante des berges de la Seine montait vers le ciel se-rein. Le soleil s'en allait derrière les arbres, vers d'autre contrées, et on aspirait, semblait-il, le bien-être de la terre endormie déjà...»⁹

«Allouma me prit...par mille attraits cachés, captivants et physiques, par la séduction pénétrante non point de ses embrassements, car elle était d'une non-chalance tout orientale, mais de ses doux abandons... Je subissais l'attrait bizarre, tout physique, de cette fille pour qui j'éprouvais en même temps une sorte de dédain paternel.»¹⁰

«Alors, dans l'espace au-dessus de moi, une voix, une voix d'oiseau cria. Ce fut une plainte courte, répétée, déchirante; et la bête, la petite bête épargnée se mit à tourner dans le bleu du ciel au-dessus de nous en regardant sa compagne morte... Il approchait ... insouciant du danger, affolé par son amour de bête, pour l'autre bête que j'avais tuée.»¹¹

Необходимо подчеркнуть, что непревзойденный стилист Мопассан пользуется теми же средствами, как и Чехов. Правда, такие поэтическое признания о человеческой любви он никогда не писал, как в рассказе о привязанности птиц. Вообще описания Мопассана, несмотря на их семантическую и грамматическую близость к чеховским строкам, менее личные, более холодные и трезвые, даже если учесть объективность Чехова. Причины этого, пожалуй, необходимо искать в литературных традициях, в литературном вкусе и литературной устремленности. И в этом смысле манера и приемы Чехова были ближе к новым литературным течениям и направлениям, чем мопассановские. Не случайно модернисты считали Чехова своим предшественником.

Стилистические стремления обоих писателей, однако, обеспечивают уровень художественного текста, его целостность, его воздействие на читателя и рост интереса к их творчеству. Говоря о литературе, можно

⁹ *Maupassant, Guy de: Yvette. Oeuvres complètes.* Paris 1910. Conard, p. 34-35.

¹⁰ *Maupassant, Guy de: Allouma. Oeuvres complètes La Main gauche.* Paris 1910. Conard, p. 28, 41.

¹¹ *Maupassant, Guy de: Amour. Oeuvres complètes Le Horla.* Paris 1909. Conard p. 61-62.

сказать, что это и является одним из самых главных определений ее художественного качества, как об этом рассуждал А. Н. Веселовский.

Zusammenfassung

Die Rolle des metaphorischen Systems im Schaffen von Tschechow und Maupassant

Maupassant wird für den Anhänger eines angebrachten Verbs, eines gut gewählten Attributs und eines treffenden Substantivs gehalten. Dennoch verdoppelt er oft in seiner dichterischen Praxis die Attribute, oder versieht den Satz mit einem ergänzenden Substantiv.

Tschechow, der zu seinen Lebzeiten russischer Maupassant genannt wurde, liebt in seiner lakonischen Formulierung das Schwingen des internen Prozesses auch. Dies wird von nacheinander folgenden Attributen – in gewissen Fällen von Substantiven, Verben, Adverbien – ausgedrückt. Dennoch sind die nacheinander folgenden Wörter im Text der Novellen, aber auch in den Dramen keine Synonyme, sondern sie dienen zur Steigerung der Bedeutung, eventuell wird dadurch der Gegensatz zum Ausdruck gebracht.

Derartige künstlerische Mittel fördern mutatis mutandis die Darstellung des emotionalen stimmungsmäßigen Gehalts des Textes (z. B. mit Hilfe von speziellen psychologischen Parallelismen), die Bewertung des Verhaltens (z. B. unter Berufung auf die Tiere und deren Eigenschaften), ohne daß der Erzähler seine Meinung offen, didaktisch zum Ausdruck bringen würde.

Derartige Formulierungen bedeuten die Gruppierung künstlerischer Mittel, steigern die Musikalität des Textes, und als Gesamtheit tragen sie zu dessen künstlerischen Qualität bei.