

Куриленко Е.А. «Я-СВИДЕТЕЛЬ» В НАРРАТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РАССКАЗОВ В.М. ГАРШИНА

Нарратологический аспект в изучении литературных произведений в последнее время приобрел едва ли не доминирующее значение, о чём свидетельствуют многочисленные публикации и даже отдельные конференции, которые посвящаются исключительно данной проблематике [см., например: 3]. Причины подобной заинтересованности видятся нам прежде всего в том, что нарратологические принципы анализа художественных текстов оказались более чем продуктивными, то есть такими, которые позволяют, кроме всего прочего, обнаруживать в предмете литературоведческого исследования смыслы, до последнего времени оставшиеся будто бы за семью печатями традиционных подходов.

В этой связи безусловно **актуальными** становятся такие направления нарратологической аналитической парадигмы, которые до сих пор занимали маргинальное положение в современном литературоведческом дискурсе. К последним, в частности, относится творчество писателей так называемого второго ряда, наследие которых, тем не мене, способно вызвать интерес не только у исследователей, но и у обычных читателей, – в нашем же случае речь идёт о Всеволоде Михайловиче Гаршине.

Таким образом, **целью** этой статьи является анализ рассказов Гаршина в нарратологическом аспекте. При этом, однако, следует заметить, что поскольку, с одной стороны, избранный аспект невероятно широк, а, с другой стороны, для отдельных рассказов писателя характерно повествование от первого лица, то нам представляется вполне закономерным сконцентрировать наши аналитические усилия на роли и значении «Я-свидетеля» в нарративной организации его произведений.

Очевидно, что превалирующей нарративной стратегией в рассказах Гаршина является стратегия, основу которой составляет нарративный концепт «Я-участник», но тем интереснее, как нам кажется, обратиться именно к концепту «Я-свидетель».

Наличие этого нарратологического концепта, по крайней мере – непосредственное, обнаруживается лишь в нескольких произведениях писателя, в частности в рассказах «Трус», «Ночь», «Из воспоминаний рядового Иванова» и в повести «Надежда Николаевна». И первое, что обращает на себя внимание, так это «количественный» аспект, поскольку все четыре произведения по сравнению с большей частью рассказов Гаршина отнюдь не велики по своему объёму.

Разумеется, само по себе количество страниц вряд ли может указывать на какой бы то ни было смысл того, что изложено на этих страницах. Но, с другой стороны, этот фактор может свидетельствовать, кроме всего прочего, об эпических интенциях автора, который уже не удовлетворяется рассказыванием одного эпизода или одного события, и в этой связи демонстрирует стремление к более широкой эпической, а, следовательно, и к нарративной перспективе.

В этой связи также, безусловно, значимым представляется избранный тип нарратора. Так, согласно многочисленным нарративным типологиям, в том числе и той, которая в своё время была предложена Норманом Фридманом, повествовательные формы различаются как «Я-свидетель» и как «Я-протагонист». Первая из этих моделей соответствует персонажу, который в большей или меньшей степени является участником событий, лучше или хуже знает главных героев и при этом обращается к читателю от первого лица [5, с. 150].

В то же время следует иметь в виду и ту разновидность фокализации, которая реализуется посредством описанного типа нарратора. В соответствии с классификацией, предложенной Жераром Женеттом, в этом случае актуальным, видимо, следует полагать так называемый внутренний вид фокализации, сущность которой заключается в том, что повествование ведётся глазами персонажа [2, с. 206]. Важность этого аспекта определяется тем фактом, что, по мнению французского учёного, «то, что мы называем внутренней фокализацией, редко применяется на практике вполне строго...» [там же, с. 208], и нарративные стратегии, применяемые в названных выше произведениях Гаршина, только подтверждают правильность этого тезиса.

В частности, в рассказе «Трус» возможности внутренней фокализации используются эпизодически, то есть только в том случае, когда главный герой рассказывает не о себе, а о том, что происходит в доме Львовых. Нам представляется, что подобная стратегия носит более чем симптоматичный характер, поскольку, во-первых, это позволяет «Я-участнику», сменив перспективу, стать хоть ненадолго «Я-свидетелем», и, вследствие этого, во-вторых, дистанцироваться от страшных и драматических событий, которые разыгрываются в семье его близких знакомых.

Любопытно, что в таком контексте не вызывает сомнений и непосредственный смысл названия рассказа – «Трус», хотя контрастность описываемых событий переводит якобы очевидные смыслы в многослойные и сложные коллизии. Дело в том, что главный герой не только какое-то время помогает Марье Петровне ухаживать за смертельно заболевшим постояльцем Львовых – Кузьмой Фёдоровичем, но и принимает решение добровольно отправиться на войну, несмотря на своё убеждённое неприятие войны и откровенно антивоенные настроения.

Примечательным в этой ситуации нам кажется и финал рассказа, в котором функция нарратора вообще переходит к эксплицитному автору, присутствующему, – что особенно важно, – в качестве «свидетеля» в эпизоде бессмысленной и нелепой гибели главного героя в первом же его бою и нарочито отстранённо, или,

точнее сказать, отстраненно, повествуя об этом. Смысловая переключка между этими эпизодами, порождаемыми коррелирующими между собой нарративными стратегиями, представляется нам практически бесспорной.

Однако гораздо важнее, на наш взгляд, тот результат, который становится очевидным вследствие возникновения очерченных коррелятивных связей, а именно: искомая «трусость» главного героя обозначает не что иное, как опосредованно выраженное чувство отчаяния, испытываемое им перед неотвратимостью смертельной развязки. Ведь впервые «Я-свидетель» возникает в тексте произведения тогда, когда «у Львовых тоска, уныние» [1, с. 69], предшествующие трагической финалу точно так же, как и актуализация эксплицитного автора происходит накануне гибели главного героя, осуществлявшего до этого момента функции повествователя типа «Я-участник». Но если подобное понимание можно считать вполне обоснованным, то в таком случае мы можем говорить и о том, что нарративом рассказа задаётся *обратная перспектива*. Иначе говоря, если смена нарративных функций в финале произведения действительно мотивирована указанными причинами, то это означает, что и актуализация в определённый момент повествования нарративного концепта «Я–свидетель» также может быть понята соответствующим образом.

Подводя итог сказанному выше, заметим, что речь идёт не о тривиальной трусости индивидуума – о трусости, порождаемой элементарным и животным чувством страха за свою жизнь, – отнюдь. Речь идёт о том, что проблема приобретает онтологический характер, поскольку индивидуальная храбрость главного героя не вызывает никаких сомнений: он мужественно ухаживает за заживо гниющим Кузьмой Фёдоровичем и, несмотря ни на что, добровольно идёт на войну. А что касается пресловутой трусости, то это, скорее всего, своеобразная, можно даже сказать, эпатирующая провокация, цель которой заключается в том, чтобы сконцентрировать и заострить внимание читателя на центральной проблеме, беспокоящей автора, – на проблеме жизни и смерти – главным образом в самом глубоком, то есть в философском, смысле.

Более того, судя по тому, что и Кузьма Фёдорович в конце концов всё же умирает, да и главный герой нелепо погибает в финале рассказа, характер разрешения этой онтологической проблемы следует определить, мягко говоря, как пессимистический. И это, пожалуй, один из главных выводов, который можно извлечь из анализа той нарративной стратегии, которую использует в своём рассказе Гаршин. Но удивительно то, что нарративные стратегии, обнаруживаемые в других его произведениях, недвусмысленно подтверждают наши предположения.

В рассказе «Ночь» так же, как и в рассказе «Трус», нарративный приём, связанный с концептом «Я–свидетель» актуализируется эпизодически: в тот момент, когда главный герой – Алексей Петрович, образ которого представляет собой и собственно нарративный концепт «Я–участника» и, преимущественно, имплицитного автора, вспоминает своё детство. Однако своеобразие этого эпизода заключается в том, что «Я–свидетель» и описываемый им ребёнок, по сути, одно и то же лицо – только в разном возрасте. Тем не менее автор прибегает к стратегии, которая, как мы уже убедились выше, остраивает нарратора.

Но поскольку и в этом случае содержание эпизода затрагивает философскую, в том числе и онтологическую, проблематику, то выбор такой нарративной стратегии удивления уже не вызывает. Это тем более очевидно потому, что в данном эпизоде неожиданно возникает аллюзия, связанная с хорошо известными представлениями Платона об объективном бытовании идей, «в которые человек выливает всё ощущаемое, не заботясь о том, годна ли форма, не дала ли она трещины» [там же, с. 129]. Не обходится здесь также и без библейских аллюзий, причём выраженных самым непосредственным, стилизованно детским образом: слушая рассказы отца об Иисусе Христе, Алёша «вдруг перебивал своего учителя:

– Папа, помнишь, дядя Дмитрий Иванович приезжал? Вот тогда точно так было: он ударил своего Фому в лицо, а Фома стоит; и дядя Дмитрий Иванович его с другой стороны ударил; Фома всё стоит. Мне его жалко стало, и я заплакал» [там же, с. 131].

Как не трудно заметить, и в первом и во втором случае затрагиваются фундаментальные проблемы бытия, первая из которых касается истинности наших представлений о мире и о себе в этом мире, а вторая – добра и зла.

Целиком вписывается в этот контекст и содержание рассказа «Из воспоминаний рядового Иванова» хотя бы потому, что и проблема добра и зла, и проблема жизни и смерти представлены в этом произведении, безусловно, самым непосредственным образом. В частности, искомые «воспоминания» посвящены в первую очередь войне, *свидетелем и участником* которой является хорошо узнаваемый по другим рассказам доброволец из дворян. И всё же на этом фоне беспокойство героя-вольноопределяющегося, от имени которого ведётся повествование, вызывает не только война, уже по определению до крайности обнажившая и обострившая проблему жизни и смерти, но и проблема добра и зла с ней непосредственно коррелирующая. Последняя связана, прежде всего, с образом капитана Венцеля – героя более чем противоречивого и в какой-то степени испытывающего на прочность нравственную стойкость вольноопределяющегося Иванова.

В огромной степени именно поведение, да и убеждения Петра Николаевича Венцеля – хотя, разумеется, не только они, – как бы объективно вынуждают нарратора из «Я-участника», может быть, даже незаметно для него самого, становиться «Я-свидетелем». Такая трансформация нарративной стратегии мотивируется тем, что, будучи дворянином, главный герой рассказа в силу своего общественного статуса должен был бы находиться среди офицерского состава, но поскольку он отправился на войну добровольцем, то формально главный герой вынужден пребывать среди простых солдат. Вследствие этого, Иванов занимает промежуточное положение между двумя воинскими кастами, не принадлежа ни к одной из них, но зато вполне «используя» преимущества, так сказать, «взгляда со стороны» при том, что он всё же находится

внутри ситуации.

Что же касается сущности этой ситуации, то её смысл заключается в нечеловеческом отношении Венцеля к своим солдатам, с одной стороны, и в неприятии подобного отношения Ивановым – с другой. Но поскольку Иванову приходится обретаться в обществе Венцеля, то открытый протест главного героя против ежедневного избиения капитаном своих солдат просто невозможен, и поэтому едва ли не единственным средством дистанцирования, или остранения, по крайней мере, на уровне наррации, становится трансформация соответствующей нарративной стратегии.

Однако описанная трансформация в конечном итоге позволяет «Я-свидетелю» не совершить ничего непоправимого. А, кроме того, придать убедительный характер финалу рассказа, в котором жестокий и, как казалось, до этого момента олицетворявший зло большее, нежели турки, Венцель неожиданно и почти немотивированно предстаёт в совершенно другом свете: «прижавшись в уголку палатки и опустив голову на какой-то ящик, он глухо рыдал» [там же, 194], таким образом оплакивая пятьдесят два убитых солдата своей роты. Иначе говоря, в данной ситуации нарративная стратегия, в основе которой лежит концепт «Я-свидетель», обеспечивает относительно объективный характер присутствия субъекта в тексте рассказа, снимает отчасти его закономерно субъективную ангажированность и создаёт условия, обеспечивающие не только непосредственно-эмоциональное восприятие, но и философское осмысление происходящих вокруг событий.

Вследствие этого, смысл рассказа может быть прочитан следующим образом: во-первых, зло внешнее (внешний враг, с которым ведётся война) менее существенно, нежели зло внутренне (физические и моральные экзекуции капитана Венцеля); во-вторых, смерть в бою от рук внешнего врага, менее значима, нежели жизнь, содержание которой определяется ежедневными побоями и унижениями; в-третьих, не так страшен Венцель, как он пытается себя позиционировать на протяжении всего текста, поскольку зло, представленное в образе этого персонажа носит противоречивый и, как минимум, относительный характер.

Относительный и противоречивый характер зла развивается Гаршиным и в его повести «Надежда Николаевна», в которой он также использует и интересующую нас нарративную стратегию, определяемую концептом «Я-свидетель». Прежде всего, относительность искомого феномена выражается в том, что главная героиня повести – Надежда Николаевна, именем которой и названо это произведение, став в какой-то момент натурщицей художника Лопатина и сблизившись с последним, постепенно начинает меняться, причём в лучшую сторону: «Это бледное лицо приобрело какой-то отпечаток достоинства, совершенно не идущий, – по мнению другого героя повести – художника Бессонова, – к её общественному положению» [там же, с. 267]. Пресловутое «общественное положение», упоминаемое Бессоновым, это не что иное, как эвфемизм, за которым скрывается простой и непреложный факт: Надежда Николаевна (воспользуемся ещё одним эвфемизмом) – публичная женщина.

Однако это не единственная героиня повести, образ которой исполнен неразрешимых противоречий – ведь и образ Бессонова, автора только что приведённой оценки, не менее, а может, даже более противоречив, чем образ Надежды Николаевны. Так, Бессонов, почитая себя порядочным человеком, не брезгает прибегать к услугам публичных женщин, при этом совершенно искренне презирая их, как существ низших и не вполне достойных почитаться людьми. Вместе с тем именно Бессонов впоследствии безумно влюбляется в Надежду Николаевну, но, потеряв всякую надежду на её взаимность, убивает себя, тяжело ранит Лопатина и сам погибает от руки последнего.

Впрочем, все эти трагические коллизии в определённом смысле были заданы изначально заявленной одним из главных героев – Лопатиным, в то же время «Я-участником» и имплицитным автором, онтологической проблематикой, связанной с такими феноменами, как жизнь и смерть, или, точнее, любовь и смерть. Тем не менее избранная автором нарративная стратегия, сохраняя, в общем-то, свой доминирующий характер на протяжении всего рассказа, почему-то «нарушается» эпизодическим использованием иной нарративной стратегии с концептом «Я-свидетель» в своей основе.

Причём любопытно, что в качестве этого «Я-свидетеля» выступает не только Бессонов, «записки» из дневника которого неожиданно начинают появляться в тексте уже во второй половине рассказа, но и странным образом такую же позицию начинает занимать Лопатин, то есть тот, от чьего имени первоначально велось повествование!? Что касается Бессонова, да и, собственно, появления в тексте рассказа его так называемых дневниковых записок, то это объясняется, на наш взгляд, достаточно просто: драматическая пружина нарратива, сжимаясь всё более и более, будто бы вынуждает прибегнуть к ретардации, основным приёмом которой в данном случае становится смена нарративной стратегии. А кроме этого, образ Бессонова, представленный ещё и в качестве «Я-свидетеля», позволяет не только ввести в текст, так сказать, остраняющий взгляд со стороны, но и существенным образом усложнить за счёт возникающего вследствие этого многоголосия противоречивый характер как образа этого героя, так и тех нравственных коллизий, которые лежат в основе идейного содержания произведения.

Но если наши выводы справедливы, то тогда становится понятным и то, почему возвращение к предыдущей нарративной стратегии – к стратегии «Я-участника», маркируется как «Записки Лопатина» [там же, с. 268]. Здесь, как нам кажется, срабатывает закон аналогии, позволяющий хотя бы формально перевести повествование в остраняющую, дистанцирующую плоскость, поскольку уровень эмоционального состояния становится для «Я-участника» просто невыносимым. Но при этом попутно решаются и те задачи, о которых речь шла выше: Лопатину, выздоровевшему от физической раны, но умирающему от открывшейся у него во время этого выздоровления чахотки, а ещё в большей степени умирающему, по его собственному признанию, от нестерпимых душевных мук как по поводу гибели любимой женщины, так и

по поводу того, что он всё же «убил человека» [там же, с. 292], – этому Лопатину безумно сложно говорить обо всём этом непосредственно. Однако и не говорить об этом он тоже не может, и поэтому, видимо, и в этом случае едва ли не единственным способом разрешить данное противоречие становится формальная смена нарративной стратегии, позволяющей создать иллюзию того, что «Я-участник» якобы стал «Я-свидетелем».

Таким образом, рассмотренная нами выше специфика такой нарративной стратегии, в основе которой лежит концепт «Я-свидетель» позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, такая стратегия является достаточно эффективным способом дистанцирования, остранения нарратора от непосредственного, прежде всего, чрезмерно эмоционального участия в описываемых событиях. Во-вторых, такая стратегия делает более убедительным и менее искусственным включение в текст произведения философской, в том числе и онтологической, проблематики. И, наконец, в-третьих, такая стратегия, кроме всего прочего, создаёт предпосылки для возникновения пресловутого многоголосия, характерного уже не столько для рассказов или даже повестей, сколько для романа.

Последний вывод, на первый взгляд, может показаться несколько неожиданным, однако мы исходим из того, что результаты предложенного нами выше нарратологического анализа произведений В. М. Гаршина целиком соответствуют положениям Валерия Тюпы. В частности, этот учёный полагает, что «с максимальной полнотой референтная компетенция <...> проявляет себя в классическом романе реалистической парадигмы, где «образ становящегося человека» с его уникальным жизненным опытом (референтная компетенция малой биографической формы – рассказа) выводится в «просторную сферу исторического бытия», и где демонстрируется, как формулирует Н. Д. Тамарченко, «историческое становление мира в герое и через героя» [4, с. 11].

Иначе говоря, стремление Гаршина к художественному проникновению в глубинные пласты психологии своих героев, в том числе и с помощью использования разнообразных нарративных стратегий, а также его обращение к философской проблематике со всей очевидностью свидетельствует о его авторских «амбициях», направленных на эволюцию (доминирующего для его творчества) жанра рассказа через жанр повести к жанру романа. По крайней мере, протороманный характер рассмотренных нами произведений писателя не вызывают у нас никаких сомнений.

Источники и литература

1. Гаршин В. М. Избранное / Сост. и прим. И. И. Подольской. – М.: Правда, 1985. – 416 с.
2. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. В 2-х томах / Перевод с франц. Е. Васильевой и др. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 472 с.
3. Наративні виміри літератури. Матеріали міжнародної конференції з наратології. Тернопіль, Україна, 23–24 жовтня 2003 р. / Упорядник І. В. Папуша // *Studia Methodologica*. Вип. 16. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – 330 с.
4. Тюпа В. Очерк современной нарратологии // *Критика и семиотика*. – 2002. – Вып. 5. – С. 5–31.
5. Friedman N. Form and meaning in Fiction. – Athens, 1975. – 420 p.

Панова З.С.

ОТРАЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖЕНГИЗА ДАГДЖИ

Актуальность проблемы. В крымскотатарской литературе за последние десятилетия открываются новые страницы из культурной и духовной жизни нашего народа, извлекая из небытия целые пласты из творчества писателей, обреченных прежним режимом на полное забвение. Процесс национального возрождения отражен в современной литературе появлением новой тематики и новых имен в художественной литературе. Этот позитивный процесс несколько приглушил внимание исследователей истории крымскотатарской литературы. На сегодняшний день сложилась ситуация, что в тени оказалась литература крымскотатарского зарубежья, чему в немалой степени способствовало и то, что произведения писателей крымскотатарской диаспоры не столь часто появляются на страницах нашей печати. Литература крымскотатарского зарубежья – достояние не только крымскотатарской, но и общекрымской, общеукраинской культуры. Заметным явлением в литературе крымскотатарского зарубежья второй половины XX в. является творчество известного писателя Дженгиза Дагджи, автора более чем 20 прозаических книг, написанных на современном турецком языке. Родился он в 1920 г. в Гурзуфе, с 1946 г. по сей день живет в Лондоне.

Степень изученности материала. Крымскотатарский читатель только недавно получил возможность читать его произведения на родном языке в переводах Юнуса Кандымова. Русскоязычному читателю творчество Дженгиза Дагджи почти не знакомо – на страницах периодической печати Крыма в переводах д.ф.н., профессора, действительного члена Крымской академии наук Адиле Эмировой публиковались фрагменты его пятитомного дневника «Yansilar» («Отражения»). Ее статья «Феномен Дженгиза Дагджи» о творчестве писателя (на русском языке) на сегодняшний день является единственным специальным источником для изучения творчества в школе и вузе.

Целью исследование является изучение на основе материалов, которыми мы располагаем в настоящее время, той исторической эпохи, что нашла свое отражение в произведениях Дженгиза Дагджи.

Для достижения этой цели необходимо решить следующие *задачи*: собрать и систематизировать