

УДК 82.0; 801.6; 82.1/-9

ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ СФЕРЫ ПЕРСОНАЖА-СУБЪЕКТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ И ТАТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

В.Р. Аминова, кандидат филологических наук, доцент

Достаточно представительной «иллюстрацией» действия глубинных механизмов, определяющих универсальные и уникальные свойства каждой национальной литературы, является организация субъектной сферы в русском реализме XIX в. и в произведениях татарских писателей первой трети XX столетия. Герой обретает суверенное внутреннее пространство и понимается как «принципиально необъективируемая, внутренне бесконечная и свободная личность», которая открывается только взгляду изнутри¹. Как свидетельствуют соответствующие исследования, эволюция русской прозы на уровне ее субъектного пространства состояла в поиске такой повествовательной ситуации, которая обеспечила бы вневходимость автора по отношению к герою, становящемуся принципиально нетождественным себе, не совпадающему с собой как с субъектом.

Так, аналитический реализм середины XIX в. пытается найти смысловые границы по отношению к мировоззрению и мироощущению героя – развивающегося по своим внутренним законам самочинного субъекта, обладающего объективированным характером и тайной индивидуальности. Появляется незримый вездесущий автор – демиург созданного им художественного мира, обладающий беспредельно широким знанием «внешнего» и «внутреннего». Но его возрастающее всезнание, активность в области пси-

хологического объяснения поступков, побуждений и переживаний персонажей развертываются в осязаемых пределах. Психологическая интроспекция не проникает во внутреннее ядро личности, ее главные тайны остаются вне прямого анализа: «Одним из признаков ограничения всевластия повествователя является отказ от объективации переживаний героя в особо значимые моменты его духовной жизни, как это часто происходит у И. Тургенева»². В романах и повестях Л.Н. Толстого позиция вневходимости по отношению к новому типу героя – носителя самосознания – реализуется на путях слияния субъективно-личного и объективно-истинного, преодоления разделенности изображаемого и изображающего, мотивирующей статус персонажа и повествователя в прозе И.С.Тургенева. Но «самоявленность» героя, изображенного через «диалектику души», оказывается включенной в объемлющую перспективу авторского видения и не приобретает, как известно, формообразующего значения. В романах Ф.М. Достоевского художественной доминантой построения образа героя становится его самосознание, которое «нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, как вещи, – с ними можно только диалогически общаться»³. Отсутствие надкрупной точки зрения по отношению к персонажам, самосознание которых доступно лишь диалогическому про-

никновению, затрудняет реализацию «внежизненно активного» отношения к герою в полифоническом романе. М.М. Бахтин употребляет понятие «авторской активности», которая осуществляется вне «партии» повествователя и выражается в создании особой художественной атмосферы, провоцирующей и стимулирующей диалогическое самораскрытие героев⁴. В.М. Маркович считает, что «главная роль в организации такой атмосферы принадлежит структурному принципу мировоззренческого спора, определяющему основу построения романов Достоевского»⁵.

Одним из приемов, позволяющих соединить две точки зрения – пространственную внутринаходимость автора по отношению к герою и оппозиционную ей вненаходимость, этическую и психологическую, является несобственно-прямая речь. Эта структура, отражающая взаимодействие двух ценностных и смысловых инстанций, занимает большое место в произведениях И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова и др. М.М. Бахтин определяет данную повествовательную форму как двусубъектную конструкцию, которая лишь по формальным признакам принадлежит повествователю (рассказчику), но на самом деле в ней «смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два языка, два смысловых и ценностных кругозора»⁶. В.Н. Волошинов трактует несобственно-прямую речь как способ ассимиляции чужой речи авторскому контексту, стилистический прием, с которым связан феномен «речевой интерференции» – «слияние двух интонационно разнонаправленных речей»⁷. Полемизируя с В.Н. Волошиновым, В. Шмид рассматривает несобственно-прямую речь как явление не речевой, а текстовой интерференции: «Модель текстовой интерференции не предусматривает какого-либо определенного ценностного отношения интерферирующих текстов. Как

предельный случай она допускает и полное оценочное совпадение обоих текстов. Речевая же интерференция у Волошинова предполагает «интонационную», т.е. оценочную разнонаправленность слиющихся речей»⁸.

В татарской прозе складывается иная концепция повествования, которая оспаривает право автора «быть вне жизни и завершать ее», подразумевает «глубокое недоверие ко всякой вне-находимости», которую Бахтин сравнивает с «имманентизацией Бога»⁹. Автор, как правило, не отделяет себя от героя, прислушивается к его слову, дает ему возможность переживать, думать, говорить до конца, зачастую даже заменяя себя им. Формы авторского и персонажного присутствия зачастую не являются иерархически разграниченными, они тесно взаимосвязаны и направлены к созданию органически стянутого внутри себя повествования как концептуального самораскрытия и самоосмысления происходящего. Формируются такие субъектные формы, основой которых становится не аналитическое различие «я» и «другого», а «нераздельность и неслиянность» (С.Н. Бройтман) автора и героя, некая межсубъектная по своей природе целостность. Подобная архитектуроника эстетического объекта обусловлена особенностями развития личного начала, характером соотношения субъектных сфер «я» и «другого», автора и героя в татарской литературе указанного периода. Если использовать категории «личного» и «общего», то следует признать, что между героем и автором возникает некоторая близость на фоне общего – близость в области психологического пространства, которое принадлежит «я» и «другому» в той мере, в какой они одинаково причастны Богу и миру. Единичное, психологически конкретное событие подается как актуальная форма единого, потенциально бесконечного. Между явлениями разных смысловых рядов, поставленных не в подчинительные, а в сочинительные отношения, устанав-

ливается экзистенциальный принцип «взаимопроникновения».

В татарской прозе изучаемого периода авторская речь не размывает границ, отделяющих ее от речи персонажей. В то же время речь персонажей не отграничена от авторской принципиально чуждым ей фразеологическим и экспрессивно-стилистическим колоритом. При создании сферы персонажа-субъекта писатели используют такие конструкции, которые по преимуществу одноакцентны и исключают интерферирование разнонаправленных смысловых и ценностных интенций. Сближение субъектных планов автора и героя обнаруживается в таких формах воспроизведения внутренней жизни персонажа, как психологическое описание и повествование с отчетливо выраженной тенденцией передать предметно-тематическое содержание психологического процесса.

В рассказе Ш.Камала «Шәкерт» («Шакирд», 1910) изображается кризис мировосприятия, который переживает шакирд Гумер, усомнившись в готовых суждениях, идеологических шаблонах, принятых в его среде. На вопрос землемера, кем он выйдет из медресе, Гумер гордо отвечает: «Без галим булыр өчен генә укыйбыз! Нәрсәгә безгә права?»¹⁰. «Мы учимся только ради образования. К чему нам какие-то там права?»¹¹. Убеждения героя проверяются не соответствием высшей истине, а практической ценностью – эффективностью по отношению к чужой психологии.

Реакция собеседника, отражающая иной тип жизнеотношения («Ә-ә-ә... шулаймыни! – диде һәм аның бу сүзе Гомәргә, истиһза кебек тоелды» [39]. «А-а-а... так вот оно что! – сказал землемер, испытующе заглядывая Гумеру в глаза» [21]), ввергает шакирда в новое для него душевное состояние. Акцентированы внутренняя точка зрения персонажа, его отношение к собственным представлениям о ценностях. Но переживаемая им драма разочарования и сомнения в своей правоте является

предметом авторского слова: «Бөтен юл буе һәм өйгә кайткач, Гомәрнең колагында һаман шул, «ә-ә-ә...» дигән тавыш мәшһум вә кайгылы бер безелте белән чыңламакта иде» [39]. «Всю дорогу до деревни и потом уже у себя дома в ушах Гумера звучало это «а-а-а...», вселяя в душу сомнение и тоску» [21]. Динамика внутренней жизни героя предстает в обобщенно-систематизированном виде. Кратко и определенно обозначена основная психо-эмоциональная ситуация, лежащая в основе эпизода, – грусть, тревога, тоска. Субъективная активность автора проявляется в словесном оформлении сложных, противоречивых движений души, неясных для самого героя, неосознаваемых им порывов, в которых ощущается иррациональная глубина, смутный намек на коллизию метафизического порядка. Например: «Ул байтак вакыттан сон, бүлмәсенә кереп чишенде. Икенче бүлмәдән әткәсенә «әләм нәшрәк ләкә сәдрәк...» дип озайтып-озайтып Корьән укыган тавышы ишетелә: ул ястү намазы укый иде. Гомәрнең колагына тәсадефи кереп калган мәшһум бер нота аның күңелендә шул хәтле шигъриятсез бер эч йошу тудырган, хәзер аның күңелен «әләм нәшрәк ләкә сәдрәк...» аяте дә ача алмый, юата алмый иде...» [40]. «Он ушел в дом и разделся. Из соседней комнаты доносилось: «Әлләм нәшәрәк ләкә сәдрәк...». Это отец читал длинную вечернюю молитву, призывающую правоверных к отдыху. Однако запавшая в душу Гумера тоскливая нота не давала забыться. Даже прекрасная молитва была не в силах утешить его...» [21].

Вместе с тем в системе повествования от третьего лица воссоздаются особенности мироощущения героя. В сознании Гумера позиция землемера отождествляется со взглядом других людей и растворяется во всем окружающем: в деревьях, ветряных мельницах, деревенских домиках, – ставших субъектами речи и наделенных одинаковым эмоционально-волевым

тоном: «Хәзер бакчада утырган чагында да һәммә нәрсә: кырдан кайтучылар, көлтә белән килүчеләр вә башкаларның һәммәсеннән аның колагына һаман шул «ә-ә-ә...» дигән тавышлар килеп аны үчекли, газапый иделәр. Бервакыт кояш баеп, урталык карангылана башлады, урам тын булып калды. Ләкин урам буйлап, хыялы рәвештә, тынсыз, хәрәкәтсез озаеп торган зур таллар, тау башында күнелсез рәвештә башларын салып, дырган жил тегермәннәре, авылның салам башлы, кечкенә тәрәзәле өйләре, гүя ки, һәммәсә дә «ә-ә-ә...» дип озайтып, шул ук эч пошыргыч көйне сузалар» [39]. «Вот и теперь он сидит в палисаднике, и в смехе крестьян, возвращавшихся с поля, и в разговоре людей ему слышится это «а-а-а...», оно дразнит и мучает его. Зашло солнце, на улицах деревни стало сумрачно и тихо. А ему все кажется, что неподвижные высокие ивы вдоль улиц, ветряные мельницы, понурившиеся на горе, и все деревенские домики, крытые соломой, с низкими окошками – все в один голос тянут это ненавистное «а-а-а...»» [21]. Ненавистные звуки, теряя локальный и временный характер, заполняют собой все пространство и оказываются равнопротяженными потоку переживаний. Для Гумера они становятся агрессивно злой силой, разрушающей гармонически организованную реальность: «Кайдадыр «Башка килгән уйларым»... дип башланган күнелле генә бер көй дә жырланган төсле була, ләкин әлегә эч пошыргыч вә бер дә тукталмый чыңлаган «ә-ә-ә»ләр тегене буа, ишеттерми иделәр...» [39–40]. «Где-то словно слышится еще веселая мелодия из «Мыслей, приходящих мне в голову», но непрекращающаяся «а-а-а...» душит и заглушает эту славную мелодию» [21].

В прозаических произведениях этого периода намечается и другая тенденция – преодоление границы, отделяющей авторскую речь от речи персонажей. В психологическую интроспекцию, осуществляемую повес-

тователем, вводятся элементы речи, характерные для героя-субъекта, сохраняющие специфичный для «чужого» высказывания стилистический облик. В творчестве Ф. Амирхана, Г. Ибрагимова, Ш. Камала и др. появляется прием психологизма, тяготеющий к потоку сознания – повествовательной структуре, промежуточной между самораскрытием персонажа и изображением динамики его внутренней жизни извне, с точки зрения безличного повествователя¹².

В рассказе Ш.Камала «Козгыннар оясында» («В «вороньем гнезде») воспроизводятся структура и функционирование психического процесса: полуосознанное ассоциативное течение мыслей и образов, эмоциональный тон, воспоминания, воображаемые сцены, интуитивные порывы и т.д. Психологическому повествованию «со стороны» оказывается доступным душевное состояние, отмеченное признаками глубочайшей самоуглубленности. Преодолевая защитные барьеры чужого сознания, писатель фиксирует момент погружения героини в сон и сопровождающий его выход за пределы эмпирической реальности и рационального миропонимания: «Аның фикер, уйлары бер яктан тупас желләр белән багланып, икенче яктан йомшак карларга күмелгән кебек булды, – артык уйларга, фикер итәргә өлгөрә алмады, бер төрле йомшак, ягымлы дулкыннарда чорналып әллә кайларга китте...» [66]. «Мысли ее были как-то скованы, будто их стянули грубой бечевой; постепенно, однако, они как будто погрузились в мягкий, рыхлый снег. Марьям не успела больше ни о чем подумать – окунувшись в какие-то мягкие, приятные волны, она унеслась неведомо куда» [42]. При переходе от бодрствования ко сну, и наоборот, внимание сосредоточивается на зрительных и слуховых впечатлениях. Вначале Марьям слышит ход часов, доносившиеся из казармы грубые выкрики игроков и приятную музыку: у директора в доме играли на рояле. Ког-

да она проснулась, в казарме было темно и тихо, свет луны проникал сквозь щели в стене и лежал белыми полосками на земляном полу, смолкли и грубые выкрики игроков, и нежные звуки рояля, гнетущее однообразие ночного мира нарушал лишь ход часов.

Из всего континуума непосредственных ощущений отбираются, выделяются и акцентируются те элементы внешнего и внутреннего опыта, в которых проявляется своеобразие индивидуальной реакции человека на окружающую действительность. Марьям уловила звук, похожий на плач, затем, увидев в доме муллы тусклый свет, поняла, что это жена муллы напевает, укачивая ребенка. Это случайное впечатление в настоящем пробуждает память и влечет за собой ассоциативную цепь эпизодов прошлого, исполненных глубокого драматизма: «Бервакыт үзенен ана булганлыгы исенә төште. Дүрт яшен тутырып үлгән тулы янаклы, күк күзле Фәридәсе аның күз алдына килде. Бервакыт ул үзе дә шулай төн урталарында көйләп-көйләп Фәридәне тирбәтә иде. Фәридә бик тере иде. Тиз үк йөри башлап, сөйләргә дә бик остарган иде. Ул әнкәсен бик сөя иде. <...> аның күз алдына, дүрт яшьлек Фәридәнең кызыл мендәр өстендә авырып яткан күренеше килә... Аның төсе сулган, күзләре нурсыз, йөзе кыйшайган, ул үлем белән тартыша...» [67]. «Ей припомнилось время, когда она была матерью; увидела свою толстошекую, голубоглазую Фариду. Девочка умерла, когда ей исполнилось четыре года. Марьям вот так же, напевая, по ночам укачивала ребенка. Фаридка была подвижной девчуркой. Очень скоро начала ходить и уже неплохо говорила. Она очень любила свою маму. <...> И вдруг Марьям увидела свою Фариду больной, на красной подушке. Изнуренная, похудевшая, с померкшими глазами, с перекошенным личиком, она боролась со смертью» [43]. Заново переживая смерть дочери, Марьям мучительно страдает: «Бу күренеш аның хыялларын эллә кайда туздыра, аның

күкрәге кысыла башлый. Ул торып утыра. Башка нәрсә уйларга тырыша, булдыра алмый» [67]. «Эта картина тотчас прогнала все прекрасные мечты Марьям. В груди стало больно. Возвужденная, она приподнялась и села на кровати. Попробовала думать о другом, но не могла» [43].

В едином эмоциональном потоке сливаются бытовые, психологические реалии, образы, возникающие в воображении, воспоминания. В глубине различий характеров и судеб обитателей казармы Марьям прозревает черты родства, общности, объединяющие этих разных людей: «Кичә мулла хатыны белән чәй эчкәнлегә күңеленә килә. Аны үзенең яшь вакыттагы бер тиндәш дусына ошата... Мулла хатынының шахтерларның бозыкчыларынан зарланулары исенә төшә. Моннан соң бервакыт Хәлил белән Габделхәйнең исереп кыйнашулары, Габделхәйнең Хәлил өстенә кайнаган чәйнек бәрүе, Насрый аңар ачуланып сугып күз төбөн шешендергәнлегә күз алдына килә. Актыгында аның күз алдында һаман шушы күренешләр әйләнә башлый. Гүя ки алар туктаусыз кыйнашалар, кычкырышалар, елашалар...» [68]. «Вот она вчера пила чай у жены муллы. Та похожа на подругу ее юности. Жена муллы жаловалась на испорченность шахтеров. Припомнилось, как однажды Халиль и Габдельхай напились и подрались. Габдельхай опрокинул на собутыльника кипящий чайник, а Насрый, рассердившись, ударил Габдельхай в глаз. И пошли мелькать все те же картины драк, мордобоя, как будто люди только тем и заняты всю жизнь, что дерутся, орут, ругаются, плачут...» [43]. Бессмысленная жестокость шахтеров, поступками которых управляют подспудные темные инстинкты, их лютые нравы, дикий быт, атмосфера взаимной ненависти и презрения – во всем этом угадывается действие враждебных человеку жизненных стихий. В состоянии полусна-полубреда происходит интуитивное постижение неподвластной воле и разуму людей ха-

отичности бытия и предопределенного его трагизма человеческого существования.

В безличном повествовании встречаются выделяющиеся своим эмоциональным и интонационным строем немногочисленные вкрапления речи действующего лица. Например, вспомнив наказ мужа запереть дверь изнутри, Марьям вначале обеспокоилась: при желании ее легко можно было открыть снаружи, но потом подумала: «Ләкин кем ачачак? Кемгә кирәк ул?» [67]. «Однако кто откроет дверь? Кому это нужно?» [42]. В пределах одного высказывания, принадлежащего одновременно и герою, и повествователю, совмещаются различные речевые манеры и смысловые кругозоры. Но подобные вопросы и восклицания не берутся в кавычки, потому что, как объясняет В.Н. Волошинов, в них преобладает авторская активность: «Здесь выступает сам автор, но выступает от лица героя, как бы ведет за него слово»¹³. В авторский текст входит и прямая внутренняя речь персонажа, свидетельствующая о неполном поглощении словом повествователя чужой дискурсии и выполняющая изобразительно-выразительную функцию. Например: «Кяшки ул гомерле булган булса һәм аны сөя торган тәүфыйклы гына бер кияүгә барган булса, аларны күрү нихәтле жан рәхәте булыр иде...» [67]. «Ах, если бы она была жива, да нашелся бы человек, который полюбил бы ее! Какая это была бы радость!» [43]. В этой фразе запечатлено «предельное» движение души – порыв к переживанию некоего единства с миром, согласия, родства с ним.

Злая шутка Садрыя, выставившего себя любовником Марьям, приводит к разладу в семье. Изгнанная Госманом, поверившим в клевету, Марьям переживает сильное потрясение. Нигде и ни у кого она не находит укрытия, защиты, спасения. Ценностная экспрессия героини и ее интенция, не будучи выраженными в слове, формируют текст не прямо, а отраженно: вызывают

усиление психологической интроспекции, изнутри влияют на слово субъекта речи, пронизывая его своими интонациями, своим чувственным опытом: «Ул көне буе йөдәп чыкты. Башын кая куярга белми, бер ята, бер утыра һәм һаман суккалана иде. Аның баш мие шул хәтле чуалган, ул бернәрсә дә рәтләп уйлый алмый иде. Оят, хурлык һәм бик нык жәберләнү хисе, ут ялкыны кебек аның йөрәгенә һөжүм итә, яндыра иде. Ул, жиргә йөз өстенә капланып, бик озак елады. Елаган саен аның ярсуланыуы көчәеп, күкрәген жиргә ныграк басарга тырыша, гүя ки йөрәгенә тоташкан ялкынар жиргә ышкылып бер аз басылган шикелле була иде. Ул үзенә башкалар тарафыннан хурлану, мыскыллануга, бигрәк тә картының ачулануына йөрәге әрнеп елый иде. Картның азау тешләрен күрендереп: «Чык! Күземә күренмә!» дигән сүзен исенә төшерә дә тагын да жиргә капланып, ярсуланырга керешә иде» [71]. «Она мучилась целый день, не знала, куда девать себя, – ложилась, вновь вставала, металась без конца. Мысли ее до того запутались, что она ни до чего толком не могла додуматься. Она чувствовала себя опозоренной, униженной до последней степени. Чувство стыда и оскорбленного достоинства терзали ее душу. Она долго плакала, уткнувшись лицом в землю. И чем больше плакала, тем больше жгла ее обида. Стараясь уменьшить эту боль, она изо всех сил прижималась грудью к земле, как будто пламя, пылавшее в груди, от этого могло уменьшиться. Стоило ей вспомнить, как старик закричал ей: «Вон отсюда!» – как обида вспыхивала с новой силой, и она принималась рыдать еще сильнее» [46].

Точка зрения повествователя не отграничена ни от точки зрения героини, ни от деталей природного мира. Субъектами речи, видения, оценки становятся серебристые облака, скользящие по небу; сочувствием наделяются звезды, глядящие на Марьям с высоты. Эмоции обиды, стыда, унижения и причиняемая ими боль иррадируют

из сознания персонажа, где они сосредоточены, на все окружающее: формируется универсальная, значимая для героини астрально-космическая субъективность. Эта стихия синкретична: она является одновременно и внутренним состоянием человека и внеположна по отношению к нему. В этом смысловом пространстве господствует представление о некоем верховном законе, которому подчиняется все сущее. В его логике нет безусловной справедливости, понятной разуму и нравственному чувству, но есть сила объективных обстоятельств, есть намек на скрытый в происходящих событиях целесообразный смысл, по сути равнозначный тайне бытия.

Судьба в произведении «говорит» косвенно, символически, через язык своих субститутов, подчеркивая безнадежность положения человека в мире, трагичность его жребия. «Голос» Марьям внутринаходим по отношению к этому слову, хотя и неслиянен с ним. Оставаясь внутри ситуации, повествователь освещает ее и извне. Признание зависимости человека от внеположной ему реальности углубляется пониманием современности как кризисного этапа национальной истории, характеризующегося выпадением отдельного «я» из единой мировой связи – людей, обычаев, традиций, отношений, естественного порядка жизни, процессом, неизбежно сопровождающимся роковыми последствиями.

Причастность автора к внутреннему миру героя, его мыслям и чувствам репрезентирует и такая форма моделирования сферы персонажа-субъекта, как «замещенная прямая речь» (В.Н. Волошинов). Она «предполагает одинаковую направленность интонаций как авторской, так и замещаемой (возможной, должной) речи героя»¹⁴.

В рассказе Ф. Валиева «Көймәдә» («В лодке», 1918) герои показаны в момент переживания первой чистой любви, в счастливые минуты максимального подъема и расцвета их жизненных сил. Ханиф, влюбленный

в Амину, произносит длинные монологи, определяющие, описывающие, объясняющие его душевное состояние. Герой воссоздает историю своего чувства («Шул көннәрдән бирле йөрәгемнен уң як битенә язылып килгән мәгънәләргә мин хәзер укыйм, хәзер кабатлыйм, ятлыймын. Мин шунда ук йомшак, көчсез идем. Син бала чагында ук минем ихтыярымны үз кулында уйната иден»¹⁵); указывает на существенные свойства своей натуры («Мин бик яшьтән үк сүзгә саран, уйга бай, көлөргә ялкау, еларга уңган идем» [214]); наконец признается в самом сокровенном («Минем эчем үзе бер дөнья – уй дөнъясы. Андагы уйлар, андагы серләр үзем белән Тәңремнән башканың һичберенә белдерелмәгән, менә бүген шушы ямьле Ак Иделнең киң битендә, тынлыкта, алдымда балалык дустымны күргәч үземдә бер батырлык сизеп, бар серләремне күңел хәзинәмнән бушатасым, коясым килә. Әминә жаным, тумыштан дустым, сөеклем! Минем, бар сүзем ике-өч кенә сүз белән бетә торган кыска сүз, ләкин кыйммәт сүз, авыр сүз... Мин сине сөям, жаным» [215]). Словесной реальностью переживаний, связанных с миром идеальных ценностей, становятся романтико-поэтические речевые формы. Романтическая фразеология и экспрессия из прямой речи персонажа переходят в авторское повествование.

Точка зрения повествователя сливается с ракурсом восприятия героя в изображении внешнего облика Амины: «Әминәнең кул белән сызып куйган кебек кара кашы, озын керфекләр арасыннан күккә карап торган уенчак, уйчан күзләре, пешкән алма кебек тулы һәм алсу йөзе, ал гөл чәчәге кебек селкәнер-селкәнмәс торган иреннәре, иң очы гына бер нокта белән беткән кечкенә ияге Хәнифнең карашларын тутырдылар» [216]. Оценочные, идеализирующие эпитеты и сравнения, передающие восхищение красотой героини, размывают границы между субъектными сферами, образуя единое «поле» лирического напряжения.

Совпадение двух ценностных экспрессий и интенций – авторской и персонажной – обнаруживают картины гармоничной, умиротворенной природы. Пространственная позиция повествователя, создающего живописный образ внешнего мира, приближается к ракурсу видения влюбленных, вначале находящихся на берегу, затем плывущих на лодке: «Икенде вакыты житте. Кояш әкрен генә йөзеп агач башларына ышыклана башлады, һава тымылды. Агач башлары арган кебек бер тынычлык көтә башладылар. Тугайда хуш ис бөркелде. Үләннәр, чәчәкләр салмак кына башларын көнбатышка иделәр. <...> Кояшның яфраклар арасынан челтәрләнеп төшкән соңгы нурлары су өстендә алтын кебек җемелдиләр. Офыктагы кояш батканда калка торган болытлар ярты кызыл, ярты кара булып тын гына торалар. Зәңгәр күк карасуланьп китте. Тугайда төрле кошларның җырлары башланды. Ак көймә дә, өстендәге бәхетле кешеләрнең күңеле булсын өчен кебек, тирбәлә-тирбәлә йөзеп китте» [217]. Перечисленные предметы включены в зрительную перспективу героев и окрашены их эмоциональным настроением.

В один пространственно-смысловый ряд поставлены и вовлечены в совместное переживание экстатического любовного чувства Ханиф и Амина, солнце, ветер, цветы, бабочки и т.д.: «Кояш жылы, йомшак нурларын аларның өстенә сирпедә, жиләс жилләр курка-курка гына исеп киттеләр. Чәчәкләр, үләннәр әкрен генә башларын иделәр, агач яфраклары колактан колакка гына лыгырдаша башладылар, чуар күбәләкләр жилбер-жилбер генә очып тамаша кылдылар – бөтен табигать кушылган ике вәжүднең шатлыгында уртак иде» [216–217]. Поэтический строй чувств сливается с прелестью окружающего мира. Природные феномены воспроизводятся в неразрывной связи с фактами внутренней жизни персонажей и выступают как реально-непосредственные участники происходящего.

Присутствующие в авторском тексте пейзажные мотивы вводятся в кругозор героя, в контекст его сознания в обращении Ханифа к природно-космическим стихиям: «Әй матур кояш, син бүген минем бәхетемә туган идең. Иртәгә дә шулай ачык туарсың микән? Әй матур, киң тугай, син бүген куеныңда минем беренче мәхәббәтемә жылы урын бирден. Иртәгә дә шулай кабул итәрсен микән? Пакь су, Ак Идел, син бүген мине һәм сөйгәнәмне өстендә тирбәттең. Моннан соң да шулай иркәләрсен микән? – дип, Хәниф уйлана-уйлана башын тотты да, көнбатышка карап, жансыз кебек катып калды» [218]. Это вопрошание сил бытия, построенное на ритмико-синтаксическом параллелизме, передающем нарастающее эмоциональное волнение субъекта речи, акцентирует структурообразующую роль исходной внутренней точки зрения. Герой, находящийся внутри бытийной ситуации, сомневается в возможности еще раз испытать подобное – обрести гармоническую полноту и радость бытия, достичь стройной соразмерности и сообразности индивидуально-человеческого и вселенского, единичного и единого. Повествователь, занимая в финале рассказа позицию созерцательной отстраненности, констатирует, что недобрые предчувствия Ханифа сбылись: больше такого счастливого дня в его жизни не было. Предшествующая этому итоговому суждению пейзажная зарисовка проясняет мысль о невозможности остановить прекрасное мгновение любви, ее хрупкости и ненадежности, беззащитности перед негативно-деструктивными жизненными процессами. Первая любовь Ханифа исчезла, «растворилась» в темноте ночи – неуловимом и бессвязном потоке бытия: «Кояшның соңгы кызыллыклары да таралып беттеләр. Киң тугай һәм агачлар, «исән бул инде» дигән кебек, баш иделәр дә карангылыкка чумдылар. Сулар да, кара төскә буялып, тын да алмыйча агып киттеләр. Хәнифнең беренче мәхәббәте дә шул

кояш, шул агачлар, шул сулар белән бергә карангылыкка кереп югалды, тынды, агып китте» [218].

Как и в русской литературе, отождествление позиций персонажа и повествователя происходит в ситуациях контакта индивидуального сознания с тайнами любви, красоты, природы, когда отдельная человеческая душа приобщается к универсальному и вечному¹⁶. Но в повествование легко и свободно входит не внутренняя речь действующего лица, субъективирующая и окрашивающая в тона героя авторское слово, как в произведениях Тургенева, Толстого, Достоевского, а темы, интонации, акценты, специфичные для высказываний персонажей, поэтому авторский текст прямо и непосредственно выражает их смысловые и экспрессивные интенции.

Рассмотрим пример: «Су өсте көмеш төсле, тигез, уенчак. Иртәнге чык тамчыларыннан жыелган төсле, пакь һәм саф. Су өстендә нур уйный, нур коена иде. Яр читендә күзгә ике дөнья күренә: берсе – жир өстендәге табигый дөнья, икенчесе – шул өстәге дөнъяның судагы шәүләсе, хыялый дөнья. Бу ике дөнъяның күкләре, кояшлары, бер-берсенә каршы тора, агачлары, ярлары, манаралары тискәре торалар. Боларның астагысы тагы да матуррак. Тагы да уенчанрак. Ансы хыялыйрак, тирәнрәк. Су өстендәге көймә дә өске дөнъядан астагы йомшак, хыялый дөнъяга кичүдән чыгып бара кебек. Бер жиргә дә тимәгән кебек бара. Көймә йомшак кына йөзә, тирбәлә. Артыннан жанлы бер эз озая, кинәя. Аның күкрәге тын су өстен кисеп бара. Сулар аның күкрәге турысында лыгыр-лыгыр уйный» [212]. Формально эти впечатления «ничьи», но по существу они характеризуют внутренний мир Ханифа – идеалиста-мечтателя, устремленного за пределы наличного и данного. Сознание героя, стоящего на пороге двойного бытия, реального и отраженного, фиксирует их разграниченность. Природный мир, повторяясь в зеркале воды, не утрачи-

вает свою привлекательность, но выходит из-под власти физических законов и обретает иное измерение, существует по правилам обратной проекции. В таинственной водной глубине скрывается другой мир, доступный «внутреннему видению», имагинативный и в то же время воспринимаемый сенсорно (он прекрасен, обладает мягкой, пассивно-женственной природой и т.д.). Таким образом, создается ощущение неисчерпаемости бытия, многообразия его сфер, имеющих различные свойства и разную ценность.

В контексте этой смысловой перспективы компаративный план мотива лодочной прогулки – путешествия из одного пространства в другое, перехода от «здесь» к «там» – трансформируется в бытийный. Другой берег Волги становится топосом, в котором совершается катарсическое преображение души, выходящей за пределы земной жизни в область абсолютного, вечного, потустороннего. Экзистенциальная интенсивность переживаний проявляется в виде пульсации, энергетически соединяющей человека с землей и небом: «Сөюләр иң зур бәхет дип йөргән Хәниф бу минутта үзенә сөлгәнлеген белде. Бу минутта ул үзенә Ак Идел буенда тугайдамы әллә түгелме, жирдәме әллә күктәме, бу дөнъядамы әллә оҗмахтамы икәннен белми иде. Тик ул кочагындагы фәрештәнең үзе белән бер вәжүд булганын теләп күкрәгенә кыса, ул да аңа сыенганнан-сыена. Үз ирке белән кысылганнан-кысыла бара иде» [217]. Состояние любовного экстаза, сопровождающееся утратой земной идентичности, трансцендированием и метаморфозой, раскрывается в своих общеродовых чертах, сверхличной душевно-духовной субстанции. Повествователь свободно «проникает» во внутренний мир персонажа, ставя себя на его место, судит о «другом» по аналогии с самим собой, опираясь на свой опыт.

В текст повествователя входят категории мышления героя, его точка зрения, субъективная оценка собы-

тий. Одна из тем монолога Ханифа, обращенного к Амине, – невыразимость словом потока душевной жизни человека, захваченного любовным чувством: «Минем күңелемдә тагы дөнъялар кадәр сина әйтәчәк сүзләрем бар. Ләкин мин аларны синең алдында шом, тигез чыгара алмыйм. Ул сүзләр минем телемнән бигрәк күңелемдә күп сөйләнәләр. Аларны мин ни хәтле чибәрләп әйтергә тырышсам да, синең күз карашың минем телемне кормый, буталдыра. Әй, Әминәкәем бәгрәм, минем күңелемне син белә алмыйсың. Мин дә белдереп бетерә алмыйм» [215]. Речь изображающего субъекта подчиняется логике и критериям самосознания персонажа. В своих рассуждениях автор исходит из признания неподвластности явлений психически-экзистенциальной сферы каким-либо дискурсивным определением: «Шул яну, шул күңеленең тел белән әйтеп булмый торган бер көч астында изелүе...» [213].

Субъектно-речевые структуры героя и автора объединяет и тема счастья. Ханиф признается, что высокая и чистая любовь дает ему подлинное счастье: «Мин бүген нинди бәхетле, нинди ирекле. Ярдан ярга, таудан тауга сузылган Ак Идел мине өстендә уйната, тирбәтә. Менә алдымда тезелгән агачлар, камышлар, хуш исле гөлләр, чөчәкләр мина баш ияләр, каршы ала-лар, әнә чалт күкнән нәкъ бәгырендәге нур бәйләме миңа нур бирә. <...> мин бәхетле, Әминәм, мин шат. Минем шатлыгым син, бәхетем син, чөнки мин сине күк мөхәббәте белән сөям...» [215]. Данное ценностное морально-этическое понятие становится центральным в замещенной прямой речи. С его помощью определяется полнота витальной самореализации любящего человека, состояние которого ассоциируется с «горением», символизирующим человеческую жизнь, обладающую высоким духовным смыслом: «Бу минутта Хәниф бәхетле иде. Ул үзенен иң зур теләгенә иреште. Ул Әминәне сөя, сөя генә түгел, аның өчен ул үлө,

яна иде. <...> Сөю зур бәхет. Шуның өчен Хәниф бәхетле. Ул үзенә риза» [213].

Стилистически и по смыслу к прямым внешним монологам героя примыкает риторическая речь повествователя, характеризующего то преобразование души, которое вызвано первой любовью и связанными с ней переживаниями – высокими, целомудренными и святыми: «Аның дөнъяның ялганын татымаган яшь беренче мөхәббәте Әминәгә кунган, аны пакь күңел үзенә кәгъбә иткән, шуңа юнәлгән. Әминәнең бер карашы аны үтерә, тергезә. Аның бер сүзе Хәнифкә вәхи: Хәниф, ул сүзгә күңеле уйлый алган мәгънәләр биреп, соңыннан йә шатлыгыннан яна, йә кайгысыннан көя. Хәниф өчен Әминә матур, бар матур Әминә генә, Әминә сөекле кыз, бар сөекле Әминә генә. Хәнифнең яшь күңелен жазибәле Әминә үзенә бәйләгән. Тәжрибәсез күңел бу гүзәллек ханына бирелгән, табынган иде» [213]. Обнажая сокровенное, проникая в глубины внутренней жизни персонажа, автор обнаруживает в индивидуально-неповторимых, единичных фактах его душевной биографии всеобщее, универсальное начало. Авторское повествование приближается к «лирической концентрации» (Т.И. Сильман) и приобретает свойства, присущие лирическому типу художественности, – углубление интроспекции, обобщенное изображение эмоций героя, объективация его душевного опыта.

Речь изображающего субъекта получает патетическую эмоционально-оценочную окраску в обращении к молодой неопытной душе: «Әй, яшь күңел, син нинди кызык! Син нинди жинел алданасың: бер көлеп карау сине тетрәтә, каушата, риялы бер елмаю синең барлык көчәнне үзәннән ала. Син нинди телесен: үзәннең хәятыннан мәгънәсез жилгә жилбердәгән ике кызыл яфрак өчен аерылырга хәзерсен. Шуның өчен ничә иптәш вә кардәшләрәннең хәятын фида итүдән

дә тартынмыйсың, оялмыйсың, вакытлы бер мэхэббэт, тиле гыйшык ялкынына кол булган тәҗрибәсез, башсыз, яшь күнел! Уйна әйдә, ашкын. Сине берәү дә тыя алмый, баш юк сина, син ирекле, шаянсын» [213]. Цитированный отрывок – кульминационная точка лирического подъема. В этом прямом и открытом выражении личной взволнованности и личного чувства, высказывании суждений, имеющих мировоззренческий смысл, отсутствует индивидуальная психологическая характеристика, но есть некая общеобязательность. Она универсализирует изображаемую ситуацию, возводя ее к общечеловеческим коллизиям и освобождая от индивидуальной определенности и эмпирической конкретности. Лирическая риторика облекается в формы, родственные стиховым. Эмоционально-оценочной активности повествователя сопутствует ритмическая организация его речи. Впечатление заинтересованности, участия автора в судьбе героя, взволнованно лирического отношения к нему создают риторические восклицания, обращения, разнотипные повторы и др.

Итак, возникающая в рассказе система «сообщающихся» субъектных сфер приводит к разрыву эпической ткани повествования и формированию лирических структур. Мощная стихия лиризма обуславливает выход за пределы эмпирического содержания образов и сюжета, порождает расширение и углубление их смысла, поддерживая и усиливая обобщенно-иносказательную тенденцию, действующую в художественном мире произведения. Выделенные принципы и способы приближения к «внутренней» точке зрения персонажа можно заметить в прозе Ф. Амирхана, Г. Ибрагимова, Г. Исхаки, Г. Рахима и др. Перед нами – закономерность, проявляющаяся в разных творческих ситуациях и объединяющая далеких друг от друга писателей.

Возникают структуры, предполагающие одновременное существование и совпадение двух инстанций:

внутренней (пребывающей в ситуации действующего лица) и внешней (вне находящего и внежизненно активного наблюдателя). Так, в произведениях Ф. Амирхана, М. Гафури, Г. Ибрагимова, Г. Исхаки и др. объективный мир изображается согласно формам его восприятия и осмысления героями. Например, роман «Молодые сердца» захвачен стихией исповедального слова. Повествование ведется с точки зрения Зыи, Марьям и других героев. Изображаемый мир выглядит таким, каким воспринимают его персонажи. На авторскую речь накладывает отпечаток их душевное состояние. Персонажное мировидение и мировоссоздание становится основной формой повествования в «Урталыкта» Ф. Амирхана, «Черноликих» М. Гафури. Субъектно-персонажное воспроизведение и интерпретация происходящего доминируют и в романе Г. Исхаки «Нищенка». Даже в том случае, когда субъект речи – объективный повествователь, его слово довольно быстро склоняется к эмотивной непосредственности персонажа, передает то, что он видит, чувствует, знает. Создается впечатление сиюминутности происходящего, его личностности воспринимаемости и значимости.

Взаимопроникновение объективного авторского изложения и глубоко личных экспрессивных форм речи и сознания действующих лиц определяет все особенности повествования в прозе татарских писателей этого периода: организацию пространственно-временных отношений; принципы и приемы психологического изображения, ритмико-интонационный план произведений, ибо в авторскую речь проникает точка зрения действующего лица, обогащая ее разнообразными стилистическими особенностями и расширяя смысловую перспективу, принципы и приемы психологического изображения и т.д. Преобладанием в татарской литературе субъектно-персонажного мировидения и мировоссоздания определяются и принципы изображения

природы, которая дается не столько в «предметно-назывном», номинативном обозначении, сколько в субъектной соотнесенности, через персонажное мировидение и мировоссоздание. Персонаж становится носителем сознания, но это сознание не автономно по отношению к сознанию автора. Поэтому, как правило, не возникает характерной для «нормативного» повествования от первого лица проблемы соотношения оценочных, идеологических позиций автора и героя-повествователя.

Субъектная архитектура произведений татарских писателей, отличительные черты которой – отсутствие принципиальных границ между героем и автором, слитность субъекта и объекта изображения, полемически соотнесена с «субъект – объектными» и «субъект – субъектными» отношениями, определяющими позицию автора и статус героя в произведениях русских писателей второй половины XIX в. Способы создания интегрального образа героя, который не имеет отчетливых

пределов, отделяющих его от автора, в прозе Ф. Амирхана, Г. Ибрагимова, Ш. Ахмадеева, Ф. Валиева и др. образуют конфликтно-диалогические связи с принципами и приемами изображения объективированных персонажей, обладающих индивидуальным характером, наделенных самостоятельностью и авторитетностью в романах Тургенева, Толстого, Достоевского и др. С божественной интенцией, присутствующей в авторе-творце, демиурге созданного мира, коррелирует наличие в тексте некоего предзаданного знания, формирующего структурно-явленный план произведения и раскрываемого в напряженно-экзистенциальном ракурсе. Русские реалисты XIX в. ищут истину в событии взаимодействия сознаний. В татарской прозе первой трети XX в. она – предмет интериоризации, снимающей параллелизм духовно-жизненных ситуаций повествователя, героя, читателя и представляющей собой одну из форм их взаимоотношений в ценностно-смысловой плоскости.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бройтман С.Н. Историческая поэтика / С.Н.Бройтман. – М.: РГГУ, 2001. – С.273–274.

² Там же. – С. 281.

³ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М.Бахтин. – М.: Советский писатель, 1963. – С.92.

⁴ Там же. – С. 93.

⁵ Маркович В.М. Человек в романах И.С.Тургенева / В.М.Маркович. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1975. –С.42.

⁶ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М.М.Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – С.118.

⁷ Бахтин М.М. Тетралогия / М.М.Бахтин. – М.: Лабиринт, 1998. – С.432.

⁸ Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард / В.Шмид. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. – С.204.

⁹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М.Бахтин. Изд.2-е. – М.: Искусство, 1986. – С.176.

¹⁰ Камал Ш. Сайланма әсәрләр. Өч томда. Хикәяләр. Повесть. Роман / Ш.Камал. Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1974. – Т.1. – С.39. Далее при ссылке на данное издание в квадратных скобках приводится только номер страницы.

¹¹ Камал Ш. Избранные произведения: В 2 т. Т.1 / Ш.Камал. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1983. – С. 21. Далее при ссылке на данное издание в квадратных скобках приводится только номер страницы.

¹² Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 84.

¹³ Бахтин М.М. Тетралогия / М.М.Бахтин. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 433.

¹⁴ Там же. – С. 433.

¹⁵ Заһидуллина Д.Ф. Модернизм һәм XX йөз башы татар прозасы / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – Б. 214. Далее при ссылке на данное издание в квадратных скобках приводится только номер страницы.

¹⁶ Маркович В.М. Человек в романах И.С.Тургенева / В.М.Маркович. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1975. – С.28–39.

Аннотация

Организация субъектной сферы в русском реализме XIX в. и в произведениях татарских писателей первой трети XX столетия является одним из определяющих универсальных и уникальных свойств каждой национальной литературы. В прозе татарских писателей взаимопроникновение объективного авторского изложения и глубоко личных экспрессивных форм речи и сознания действующих лиц определяет все особенности повествования. Субъектная архитектура произведений татарских писателей полемически соотносена с «субъект – объектными» и «субъект – субъектными» отношениями, определяющими позицию автора и статус героя в произведениях русских писателей II половины XIX в. Русские реалисты XIX в. ищут истину в событии взаимодействия сознаний. В татарской прозе первой трети XX в. она – предмет интериоризации, снимающей параллелизм духовно-жизненных ситуаций повествователя, героя, читателя и представляющей собой одну из форм их взаимоотношений в ценностно-смысловой плоскости.

Ключевые слова: организация субъектной сферы, татарская проза начала XX века, русский реализм XIX в.

Summary

The organization of the subjective sphere in the Russian realism of the XIX century in works of the Tatar writers of the first third of the XX century is one of the determinative universal and unique qualities of every national literature. In the prose of Tatar writers the interrelation of the author's objective interpretation and profoundly personal expressive forms of speech as well as the consciousness of characters determine all the peculiarities of narration. The subjective architectonics of the Tatar writers' works is correlated polemically with «subject – object» and «subject – subject» relations which determine the author's viewpoint and the status of a character in the works of the Russian writers of the second half of the XIX century. The Russian realists of the XIX century search for the truth in the interaction of consciousness. In Tatar prose of the first third of the XX century it was the subject of interiorization which takes away the parallelism of mental and life like situations of the narrator, character, reader and represents one of the forms of their interrelation at the valuable level.