ËÈÒÅÐÀÒÓÐÎ ÂÅÄÅÍÈÅ

ГЕРОЙ РОМАНА В. МАКСИМОВА «ПРОЩАНИЕ ИЗ НИОТКУДА» КАК ТВОРЕЦ СОБСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Ю.Л. ДМИТРИЕВА
Астраханский инженерно-строительный институт
г. Астрахань, Россия

Исследовательское направление, обозначаемое как теория повествования, или нарратология, занимает серединное положение между двумя другими филологическими школами – структурализмом и рецептивной эстетикой. «Если для первого в основном характерно понимание художественного произведения как в значительной степени автономного объекта, не зависимого ни от своего автора, ни от читателя, то для вторых типична тенденция к “растворению” произведения в сознании воспринимающего читателя» [3, с. 75]. Желая отойти от крайностей этих позиций, нарратологи предприняли попытки объединить их. Так, они поддерживают идею структуралистов о наличии в основе любого художественного произведения некой глубинной «структуры», однако предлагают рассматривать особенности ее реализации в процессе активного «диалогического взаимодействия» порождающего и воспринимающего сознаний. Такой достаточно гибкий подход к проблеме функционирования текста позволил теории повествования стать одним из наиболее авторитетных литературоведческих течений второй половины XX в.

Одно из понятий, введенных в литературоведческую практику наратологами, носит название «повествовательные уровни». Они понимаются как «теоретические конструкты, дающие… схематизированное представление о процессе художественной коммуникации, в ходе которого лингвистический текст превращается в литературное произведение» [1, с. 200]. Это прежде всего уровни коммуникации, на которых, в специфической для каждого из них форме, происходит взаимодействие главных повествовательных инстанций – отправителя и получателя художественной информации.

Количество выделяемых повествовательных инстанций в трудах различных ученых сильно варьирует, однако принято говорить о четырех основных парах, первая из которых находится на внетекстовом уровне, а три оставшиеся принадлежат к внутритекстовым:

1) реальные автор и читатель;
абстрактный, имплицитный
2) автор и абстрактный, имплицитный читатель, письменно в

тексте не фиксируемые и реализуемые как предполагаемые образы автора (интенция читателя) и читателя (интенция автора);

3) нарратор (рассказчик, повествователь), который ответствен за «вербализацию» (то есть выражение в языковой форме) художественной информации, и наррататор. В ходе дальнейшей детализации на этом уровне выделяется два подуровня – особого рассмотрения требует ситуация, когда нарратор ведет повествование в «личной грамматической форме» (от лица персонажа-рассказчика или от анонимного первого лица). В этом случае идет речь о фиктивной коммуникативной ситуации и, соответственно, фиктивном (эксплицитном) авторе и фиктивном (эксплицитном) читателе;

4) фокализатор как отправитель воплощенной в слове зрительной информации и имплицитный зритель как ее получатель.

На самом глубинном уровне текста художественного произведения возникают многочисленные коммуникативные ситуации: как только один из персонажей-акторов берет слово, он автоматически возлагает на себя функции нарратора, а его аудитория (в единственном либо множественном числе) становится наррататором [1, с. 196–199].

С нашей точки зрения, представляет интерес рассмотреть внутреннюю структуру романа В. Максимова «Прощание из ниоткуда» с обозначенных позиций.

Основной отправляющей повествовательной инстанцией в произведении является нарратор, чьи функции на уровне романного мира чаще всего выполняет Владислав Самсонов, состоявшийся писатель с весьма насыщенной судьбой. Введение в текст множества биографических подробностей, упоминание реальных исторических лиц и свободное вращение Самсонова в их кругу дает компетентному читателю право «узнать» в нем писателя Владимира Максимова и в достаточной степени сближает эти две фигуры. Таким образом, повествовательную инстанцию имплицитного автора можно также считать совпадающей с образом повзрослевшего Влада.

На тех отрезках повествования, где Самсонов высказывается лично («письма», «прощальные» и «покаянные» отрывки и т.п.), возникает «фиктивная коммуникативная ситуация», и взрослый Влад начинает выполнять функцию эксплицитного автора, а адресаты «писем» и другие персонажи, вовлеченные в коммуникацию в каждом конкретном случае, – функцию эксплицитных читателей. В то же время на данном повествовательном уровне выделяется еще несколько пар «отправитель – получатель» информации. Речь идет о рассмотренных нами выше примерах обращений к герою во втором лице. Как мы установили, адресантом высказывания, наряду с повествователем, здесь может выступать неперсонифицированный «голос» родины или высшая божественная сущность, которые в каждом конкретном случае и принимают на себя функцию абстрактного автора, обращающегося непосредствен-

но к абстрактному читателю – центральному герою романа Владу Самсонову.

Во второй книге «Прощания из ниоткуда» дистанция между временем действия и временем рассказывания начинает стремительно сокращаться, пока не исчезает вовсе. Соответственно, уменьшается и разница между Владом – действующим лицом и Владом-повествователем. В сцене на борту самолета Москва – Париж они сливаются воедино, и фигура, обозначаемая нами как «взрослый Влад», присваивает функцию актора.

Одним из наиболее интересных специфических свойств автобиографического героя романа «Прощание из ниоткуда» – свойством, как раз и обусловленным автобиографическим характером данного образа, – оказывается его принадлежность к разряду «авторов», творцов собственной художественной реальности. Остановимся на данной проблеме более подробно.

В качестве «творца» Влад предстает на первых же страницах произведения: под влиянием «голоса» государственной идеологии, озвученного на страницах «Правды», «в нем победно расправлял крылья солнечный графоман» [2, т. 4, с. 13], внезапно осознавший, как легко и быстро можно рифмовать официальные штампы, клеймя позором «предателей Родины», «выродков» и «наймитов фашизма». Не случайно, говоря как об этих, самых первых, так и о последующих, уже юношеских стихотворных опытах Влада, повествователь использует сам и вкладывает в уста персонажей-критиков лексемы с одинаковой предельно сниженной семантикой: «…споро испражняло его…» [2, т. 4, с. 14], «дерьмо» [2, с. т. 4, с. 15, 272]; «Читать тошно!» [2, т. 4, с. 272]; «Какая белиберда! <…> Испражняются стихами… Какая-то поэтическая дистрофия!..» [2, т. 4, с. 307].

С нескрываемой иронией подается повествователем пример работы Влада над своим поэтическим текстом. В стихах, отданных героем на суд «игаркскому знакомцу» Домбровскому, того чрезвычайно раздражает строчка «Как простой комар в таежной топи, в синем небе тонет самолет». Использованный юным рифмоплетом образ превращается в устах его критика в символ «плохой поэзии», небрежного отношения к творчеству, неудачной метафоры: «…уж если так невтерпеж бумагу изводить, так хоть по делу, а не ради вот этого комара, будь он неладен!» [2, т. 4, с. 273]. Немногим позже перед героем, представившимся выпускником литинститута, рассыпается в похвалах директор красноярского издательства: «Удивительно образно! “Словно стрекоза, в высоком небе, чертыхаясь, тает самолет”. <…> А главное, я гляжу, много зачеркиваете. Это очень хорошо. Это свидетельствует о требовательности. Я же вижу “комар” зачеркнуто. Конечно, “стрекоза” лучше и точнее» [2, т.4, с.305–306]. Повествователь обнажает путь, которым Влад идет в попытке придать совершенство своим опусам, и демонстрирует, что прос-

тая замена слова не способна сделать «плохую» поэзию «хорошей». Потому и вердикт поэта Игнатия Рождественского звучит практически как цитата не знакомого ему мнения Домбровского: «Хоть бы слово, намек, тень таланта! Все, кому не лень, изводят бумагу. Стрекоза! Какая к черту стрекоза!» [2, т.4, с. 307].

В то же время на менее искушенных читателей стихотворения Влада производят неплохое впечатление: «Я, знаешь, сам балуюсь, но у тебя лучше …у тебя талант, его беречь требуется» [2, т. 4, с. 204]. Однако даже в таких «непрофессиональных» отзывах акцент делается не на настоящих, а на возможных будущих успехах: «…вижу, что сжигает вас какой-то неподдельный уголек изнутри. Не знаю еще, зачем он горит, но знаю, что Господь таких угольков даром не бросает» [2, т.4, с.272].

Пройдя через публикации в альманахах, журналистскую практику в провинциальной прессе, занятия переводами национальных поэтов с подстрочников и издав-таки сборник своих стихотворений, Влад, откликаясь на «просьбы творческой интеллигенции», создает для театра города Черкесска пьесу «в лучших традициях советской драматургии» [2, т. 5, с. 35]. В романе приводится ее краткий пересказ: «…действо о некоем блудном сыне», завербованном иностранной разведкой и возвратившемся в лоно семьи с целью выкрасть у отца, ученого-атомщика, «тайные документы оборонного значения». «По всем правилам заданной игры в пьесе фигурировала жена-отроковица из породы искательниц профессорских наследств, старая нянька, так сказать, глас народа, битком набитая трухой истертых поговорок, и талантливый аспирант, он же проницательный чекист, зорко охраняющий мир во всем мире» [2, т.5, с.35]. Развязка драматического «шедевра» под названием «Волчья тропа» также вполне предсказуема: враг обезвреживается, заблудшая «отроковица» духовно возрождается, «а окончательно прозревший ученый в финале выходит на авансцену с вдохновенным взглядом, устремленным в атомные дали человечества» [2, т.5, с.35].

Кажущийся сценический успех пьесы вызывает у Влада, который видит все недоработки и ошибки провинциальных актеров, искажающих авторский текст и путающих мизансцены, «опустошающую ярость». «Ему тогда еще не дано было понять источника ее происхождения, но у него возникло такое ощущение, будто его мелко надули, заставив сделать какую-то непростительную гнусность, а теперь вот хотят заплатить за эту гнусность шумной, но пустой дешевкой» [2, т.5, с.57–58]. В действительности в приведенном пассаже находит отражение неприятие В. Максимовым творчества по «соцзаказу», на заданные и одобренные свыше темы.

Подробностей последующего прозаического творчества Влада в романе приведено немного, однако читатель уясняет главное: молодой писатель стремится к отражению в своих произведениях тех жизненных ситуаций,

которые ему когда-то довелось созерцать и пережить и которые кажутся критикам надуманными, излишне экзотичными и малоактуальными для «космической эпохи»: «Тоже мне проблемы! <…> Нищий с нищей переспал, бродяжка бродяжке исповедовалась! Девятнадцатый век…» [2, т.5, с.101]. В. Максимов больше не цитирует отрывков, не пересказывает сюжетов, почти не упоминает заглавий, и здесь оказываются особенно значимыми немногочисленные намеки, разбросанные в тексте романа «Прощание из ниоткуда» и проецирующие творчество Владислава Самсонова рассматриваемого периода на произведения В. Максимова 1960-х гг.

Первый из них связан с фигурой Сереги, «вора в законе» и верного старшего товарища Влада. Из посвященного ему «покаянного» отрывка выясняется, что Самсоновым создано «трехчасовое действо о тебе, Серега, о твоей судьбе, какой он представил ее себе после вашего горького расставания…

Он назвал это действо “Жив человек”, и чужие ему люди более или менее сносно разыграли его в небольшом театре, что на Малой Бронной. …оно благодарно свидетельствовало о том, как сквозь тьму и скверну бытия ты нес в своей душе, не извращая и не расплескивая, Божественный Дар Совести» [2, т. 4, с. 182–183].

Факты реальной биографии В. Максимова свидетельствуют, что в 1965 г. в театре на Малой Бронной действительно была поставлена его пьеса «Жив человек», созданная по мотивам одноименной повести. Образы ее протагониста Сергея Царева и Сереги из «Прощания из ниоткуда» на фабульном уровне не сближает ничто кроме имени и одного факта биографии – немецкого плена в годы Великой Отечественной войны, и если бы не это прямое указание, счесть раннюю повесть предтекстом романа в части, касающейся образа ее главного героя, было бы проблематично. Но указание присутствует, причем вполне конкретное.

Второй случай касается такого этапа жизни Влада, как работа на затерянном в степях кирпичном заводе под началом мастера Парфеныча. Этот герой однажды «крепко погрешил против совести», и повествователь замечает: «Если б ты знал, Парфеныч, какую казнь он придумает тебе потом на бумаге, хотя позже и раскается в этом» [2, т. 4, с. 406]. Здесь нет необходимости в том, чтобы приводить название текста, – ситуация на кирпичном заводе явно сближена с событиями, описанными в повести «Баллада о Савве».

Дальнейшее повествование подтверждает сделанный нами вывод о достаточно большой степени сближения самсоновских текстов с максимовскими: в романе, выросшем из созданной в Казани повести, который Влад пишет в Черкессии и публикует за рубежом, легко угадывается «Семь дней творения», а в последующем его произведении – «Карантин». В обоих случаях в тексте приводятся прямые цитаты из названных текстов В. Мак-

симова. Одна из таких цитат подтверждает, например, что ответственный секретарь Союза писателей Ильин фигурирует в «Прощании из ниоткуда» одновременно как полноправный персонаж со своей собственной биографией и как прообраз героя «Семи дней творения» Вилкова.

Затем Влад начинает писать книгу, более других наполненную «мстительными химерами и соблазняющими фантомами» прошлого, книгу, которой «не видно было конца – она, как и его судьба, могла и оборваться через мгновение, и затянуться до бесконечности» [2, т. 5, с. 204]. Речь, без сомнения, идет о том самом романе, который в художественном мире рассматриваемого нами текста является принадлежащим перу Самсонова «двойником» «Прощания из ниоткуда».

Таким образом, специфика Влада Самсонова как актора заключается еще и в том, что он, будучи субъектом истории, понимаемой в нарратологии как наиболее глубокий, событийный уровень произведения, который «содержит в себе действие, являющееся объектом дискурса нарратора, и события, воссоздаваемые дискурсом акторов, и, следовательно, охватывает как мир повествуемый, так и мир цитируемый» [3, с. 105], в то же время является творцом художественной реальности – автором собственных литературных произведений. Авторемини-сценции и – в редких случаях – прямое цитирование позволяют утверждать, что тексты Влада если не совпадают, то в достаточно большой степени сближены с произведениями, автором которых вне коммуникативной ситуации романа «Прощание из ниоткуда» является конкретный, телесно воплощенный автор Владимир Максимов, а внутри нее – абстрактный (имплицитный) автор, невербализованная интенция читателя, чьи функции, как мы уже выяснили, принимает на себя писатель Владислав Самсонов. Следовательно, глубинный повествовательный уровень текста расширяется из-за включения в сферу «цитируемого мира» дополнительных, «внешних» источников и обретает выходы на уровень более высокого порядка – «внутритекстовый уровень абстрактной коммуникативной ситуации» [3, с. 103].

ЛИТЕРАТУРА

1. **Ильин, И.П.** Постмодернизм: словарь терминов / Илья Ильин ; науч. ред. А. Е. Махов. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 386 с. – ISBN 5-87604-044-

2. **Максимов, В.Е.** Собрание сочинений : в 8 т. / В. Е. Максимов; худож. оформл. И. Сайко. – М.: Терра, 1991–1993. – Т. 4: Прощание из ниоткуда : кн. I. Памятное вино греха. – 432 с. – ISBN 5-85255-033-7; Т. 5: Прощание из ниоткуда: кн. II. Чаша ярости. – 272 с. – ISBN 5-85255-034-5.

3. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энциклопедический справочник / сост. и науч. ред. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 319 с. – ISBN 5-248-00162-5.