

СОВРЕМЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.0+801.6+82.1/-9

«СВОЕ», ПОЛЕМИЗИРУЮЩЕЕ С «ЧУЖИМ» (к типологии субъектных ситуаций в произведениях русских и татарских писателей)

В.Р. Аминева

Аннотация

В статье выявляются особенности организации субъектной сферы в произведениях русских писателей II половины XIX в. и в татарской прозе I трети XX в., позволяющие установить тип диалогических отношений между двумя национальными литературами – «свое», *полемизирующее с «чужим»*. Концепция повествования, складывающаяся в каждой национальной литературе, определяет жанрово-стилистические особенности произведения и способы построения сферы персонажа-субъекта.

Ключевые слова: концепция повествования, диалог, жанр, стиль.

Потребность самоопределения «я» среди «других» реализуется через различные виды отношений «своего» и «чужого». Из всего многообразия диалогических отношений, которые могут устанавливаться между двумя национальными литературами, наиболее значимыми являются следующие их виды: 1) «свое», *противопоставленное «чужому»*; 2) «свое», *полемизирующее с «чужим»*; 3) «свое» как *переструктурированное «чужое»*; 4) «свое», *сходное с «чужим»*. Разные типы отношений «своего» и «чужого» рассматриваются нами как формы межлитературного процесса наряду с контактными связями и типологическими схождениями. Один из типов диалогических отношений между двумя национальными литературами – «свое», *полемизирующее с «чужим»* – устанавливается при сопоставлении особенностей организации субъектной сферы в произведениях русских писателей II половины XIX в. и татарских прозаиков I трети XX в.

Производность некоторых особенностей смыслового строения текста от устойчивых, инвариантных черт духовной жизни, эстетического сознания народов Востока и Запада делает результативным использование при сопоставлении литератур приемов психосемантического исследования. Исследователи фиксируют проявление на разных уровнях художественной деятельности экстравертного и/или интровертного типов ориентации духовной жизни. Преобладание того или иного типа проясняет региональную специфику текста и осознается в философской рефлексии восточных и западных народов. В современной

культурологии существует точка зрения, в соответствии с которой «особенности восприятия мира на Западе состоят в том, что оно устремлено на окружающую действительность, то есть обращено вовне. В связи с этим и развитие художественного творчества имеет экстравертный характер, в нем преобладает объективность, реализм. На Востоке, напротив, художественное творчество интровертно и предметом его является внутренняя субъективная жизнь духа» [1, с. 136]. Ю.М. Лотман выделяет два типа культуры по моделям коммуникативных ситуаций, проявляющихся в них в качестве господствующей тенденции. Одни культуры (к ним ученый относит европейскую культуру нового времени) сознательно и целеустремленно ориентируются на сообщение, передаваемое по общеязыковому каналу «Я – Он». В других (вероятно, речь идет о странах Востока) – основным коммуникативным каналом является система «Я – Я» (автокоммуникация) (см. [2, с. 44–45]).

Свойственные человеку той или иной культуры особенности мировосприятия определяют тип отношений, которыми автор связывает субъекта с объектом, сюжетообразующие закономерности, способы развертывания художественных систем, организацию субъектной сферы и т. д. Как свидетельствуют соответствующие исследования, эволюция русской прозы на уровне ее субъектного пространства состояла в поиске такой повествовательной ситуации, которая обеспечила бы внаходимость автора по отношению к герою, становящемуся принципиально нетождественным себе, не совпадающему с собой как с субъектом.

Аналитический реализм середины XIX в. пытается найти смысловые границы по отношению к мировоззрению и мироощущению героя, развивающимся по своим внутренним законам самочинного субъекта, который обладает объективированным характером и тайной индивидуальности. Появляется незримый вездесущий автор – демиург созданного им художественного мира, обладающий беспредельно широким знанием «внешнего» и «внутреннего». Однако его возрастающее всезнание, активность в области психологического объяснения поступков, побуждений и переживаний персонажей развиваются в ощутимых 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» [3, с. 281]. Об этом пишет и В.М. Маркович, исследующий позицию повествователя в первых четырех романах И.С. Тургенева и обусловленные ею принципы изображения внутреннего мира человека (см. [4, с. 43]).

Субъектную ситуацию в литературе трансформирует появление в произведениях Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского нового типа героя – носителя самосознания. В романах и повестях Л.Н. Толстого позиция внаходимости по отношению к этому уровню личности 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 формообразующего значения (см. [5, с. 69]).

В романах Ф.М. Достоевского художественной доминантой построения образа героя становится, как показывает в своих исследованиях М.М. Бахтин, его самосознание (см. [5, с. 63]). Герой перестает быть предметом объективного объяснения и оценки обычного типа, перерастает любые овнешняющие и завершающие его определения, обнаруживая свою незакрытость, незавершенность, нерешенность, несовпадение с самим собой и т. д. Специфическая форма автономии героя, которая превращает его сознание в «чужое» сознанию повествователя и равноправное с ним, приобретает структурообразующую функцию и порождает принципиально новый способ художественного видения внутреннего человека: «Новая художественная позиция автора по отношению к герою в полифоническом романе Достоевского – это всерьез осуществленная и до конца проведенная диалогическая позиция, которая утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя. Герой для автора не “он” и не “я”, а полноценное “ты”, то есть другое чужое равноправное “я” (“ты еси”))» [5, с. 84–85].

Отсутствие надкругозорной точки зрения по отношению к персонажам, самосознание которых доступно лишь диалогическому проникновению, 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 героев: «авторская активность Достоевского проявляется в доведении каждой из спорящих точек зрения до максимальной силы и глубины, до предела убедительности» [5, с. 93]. В.М. Маркович считает, что «главная роль в организации такой атмосферы принадлежит структурному принципу мировоззренческого спора, определяющему основу построения романов Достоевского» [6, с. 42]. Истории этого вопроса посвящена обширная исследовательская литература, обобщенная и систематизированная Н.Д. Тамарченко (см. [4, с. 174]).

В татарской прозе складывается иная концепция повествования, которая оспаривает право автора «быть вне жизни и завершать ее», подразумевает «глубокое недоверие ко всякой венаходимости», которую Бахтин сравнивает с «имманентизацией Бога» [7, с. 176]. 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 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 архитектура 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 на фоне общего возникает некоторая 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 рассматривается как актуальная форма единого, потенциально бесконечного. Между явлениями разных смысловых рядов, поставленных не в подчинительные, а в сочинительные отношения, устанавливается экзистенциальный принцип «взаимопроникновения». Внежизненная активность, вне которой авторство невозможно, понимается в татарской культуре данного периода иначе, чем в русской. Точка зрения, необходимая для оформления материала, обусловлена морально-этической целью, которую преследует писатель, и адекватна ей. Именно она определяет авторский облик. Эта цель сращена с эстетическим объектом: она совпадает с композицией произведения, подвергается действию закономерностей вертикально-горизонтального складывания смысла целого, передающего, «кодирующего» ее бытие.

Обратимся к примерам. Важной композиционной особенностью рассказа Ф. Амирхана «Танымаганлыктан таныштык» («Знали бы – не знакомились», 1909) является наличие образа повествователя, воспринимающее сознание которого становится предметом изображения, критерием авторской оценки действительности и средством выражения авторской позиции. Сам писатель указывает на эту функцию рассказчика в «Нескольких словах перед началом». Образ повествователя раскрывается в разнообразных положениях, отношении к окружающему. Его пристальный, заинтересованный взгляд останавливается на наиболее типичных явлениях переходной эпохи, когда рядом сосуществовали пережитки старого и зачатки окончательно еще не определившегося нового. Он пытается выявить сильные и слабые стороны убежденных и принципиальных хранителей старины, установленных норм и правил жизни и противостоящих им «новых людей», выражающих идеи гуманизма и демократии.

В раскрытии образа повествователя существенна роль пейзажа, воплощающего единство персонажного и авторского сознания. Восхищение красотой и гармонией природы, поэтичностью окружающего мира совмещается с обобщенной рефлексией, переключающей изображение в план выражения. Оставив своих собеседников и выйдя на палубу, повествователь переходит в иной мир – на просторы естественной широкой жизни, бесконечно живого движения в природе. Он оказывается на пересечении мировых линий – горизонтальных и вертикальных, в центре мировых сфер: вокруг него – беспредельность водных и воздушных стихий, вверху – бесконечная широта неба. Таким образом, авторская точка зрения перемещается за пределы бытового хронотопа в бытийное пространство и время, соответствующее мироощущению человека, устремленного к общечеловеческим ценностям, тонко чувствующего, поэтичного, мечтающего о чистой, возвышенной любви. Таким образом, в данном произведении субъект сознания отождествляется с субъектом речи, открыто организующим своей личностью текст и называющим, определяющим смысл сюжета. Причем заявленная интерпретация сюжета совпадает с входящим в авторскую концепцию его осмыслением.

В рассказе Ф. Амирхана «Счастливые минуты» (1912) воссоздается картина мира, открыто пронизанная мироощущением субъекта. Субъектный принцип

повествования манифестируется всем художественным строем произведения. Герой-рассказчик предстает как индивидуально-личное «я» со своим особым складом речи, характером, биографией. Философии пессимизма, модному в начале XX в. декадансу, настроению разочарованности во всем он противопоставляет иное, оптимистическое восприятие действительности. Формой выражения позитивного мировоззрения героя становятся воспоминания о самых счастливых минутах его жизни – мгновениях любви. Мгновение любви изображается как вершина существования человека, короткое счастье гармоничного бытия, непосредственное соприкосновение с абсолютным его содержанием, сокровенными глубинами. Любой из эпизодов выражает экстатическое переживание героем единства с миром, упоение каждым мгновением жизни, ощущение его самоценности и нетускнеющей яркости. Непостижимая и чарующая магия любовной стихии создается внутренним лиризмом текста, образами красоты природы, особенностями организации художественного времени. При этом временная отдаленность происходящего неотделима от его вневременной значимости, приобщенности к вечности, невозвратимость счастливых минут – от позитивной деятельности памяти, способной уберечь от забвения дорогие для человека мгновения.

Три эпизода из жизни Рэшата имеют лирико-символический подтекст, создающий двойную перспективу изображения: за осязательно-конкретными ситуациями, характерами, событиями угадывается универсальное содержание. Образующие событийное ядро рассказа любовные истории своей незавершенностью и в то же время сюжетно-фабульной исчерпанностью наводят на мысль о скрытом в них метафизическом потенциале. Рэшат оказывается героем лишь нескольких счастливых минут потому, что такова природа любви. Она представлена как некий прорыв за пределы земной жизни и потому лишена длительности, проявляется лишь как мгновение, сопряженное с вечностью и отражающее ее в себе.

Невозможностью длящегося событийного ряда обусловлена композиционная структура рассказа, состоящего из трех фрагментов. Фрагмент (часть большого, оставшегося в подтексте целого), как известно, не равен самому себе: он способен запечатлеть особые, редкие, исключительные моменты человеческой жизни, дать их своеобразный горизонтальный «срез», в то же время он содержит установку на незаконченность, свидетельствует о безграничности жизни и ее неисчерпаемости. Фрагментарность композиции преодолевает противоречие между мгновением и вечностью, конечным и бесконечным.

Рассказ демонстрирует сюжетно-ситуативное сближение субъекта речи и его активного персонажного присутствия в повествовании, что позволяет передать все подробности памятных ситуаций, акцентировать внимание на философско-аксиологической доминанте произведения. Воспроизводится то, что обладает субъективной значимостью и в то же время устремленностью ко всеобщему. Повествование о счастливых минутах приобретает лирическое «качество». Чувства поэтизируются, освобождаясь от эмпирики окружающей действительности, социальной, бытовой, психологической конкретики, обретают определенную меру независимости от действия, характеров, обстоятельств, мотивов поведения и т. д. Формальным признаком лирического преобразования

переживаний становится повышенной экспрессивность речи рассказчика. Распредмечиванию реальности и превращению ее во внутреннюю реальность духа служит вся система художественных средств.

Тема любви как средоточия мировых противоречий и их единства (мига и вечности, счастья и страдания, встречи и разлуки, памяти и забвения и др.) получает обобщенное углубление в музыкальной вставке, отсылающей нас к опере «Фауст», обрывается дополнительными смысловыми обертонами за счет диалогического взаимодействия с другими текстами – трагедией И.В. Гете «Фауст», оперой Ш. Гуно, либретто Ж. Барбье и М. Карре по драматической поэме Гете. Художественное обобщение совершается и с опорой на тот реминисцентный смысл, который несет «чужое» слово, находящееся в сильной позиции финала произведения.

Итак, семантическая структура рассказа организована тенденцией к парадигматизации текста, снимающей конкретную единичность изображаемых ситуаций и «уводящей» от индивидуального, чувственно-конкретного в сферу поэтического, образно-оформленного обобщения, универсального преломления личного опыта. В то же время изложение событий пронизано эмоционально-оценочной стихией, идущей от субъекта речи – структурного и духовно-нравственного центра произведения. Герой предстает как субъект повествования и одновременно как его объект – персонаж, выявленный в своем личностном качестве. Универсальное и художественно ценностное обоснование им того, что смысл жизни, ее конечная цель и оправдание – в любви, что любовь – нечто непререкаемо высокое, является главной смысловой константой, объективирующей реальный смысл произведения. Ею обусловлено «схождение» голоса рассказчика с токами авторского слова, вхождение точки зрения героя в поле авторской позиции.

Слияние и взаимопроникновение субъектных планов автора и героя, их ценностных кругозоров проявляется в произведениях Ф. Амирхана, Ф. Валиева, Г. Ибрагимова, Г. Рахима, А. Тангатарова, М. Ханафи и др. в разных формах. Так, в рассказе Ш. Ахмадеева «Шагыйрь моңая» («Поэт грустит», 1913) душевное состояние героя выражается через стиль авторского повествования. Широко используются приемы субъективно-лирического письма, являющиеся признаком эмоционального отождествления автора со своим героем. Одним из них является ритмическая организация текста с четкой урегулированностью этапов развертывания темы, разграниченных, выделенных и вместе с тем объединенных общностью лирического тона. Произведение представляет собой поэтическую фантазию, навеянную звучащей музыкой. Она пробуждает творческое воображение поэта и вызывает поток образов, «живущих» сейчас, параллельно льющейся мелодии, представляющих собой ее конкретно-чувственную «материализацию». Медитативный дискурс движется от ощущения безысходной печали к радостному приятию мира. Контрастная смена настроений – следствие перехода от одной мелодии к другой, музыкальных интонационно-тематических «слов», воплощающих идею текучести, изменчивости бытия, противоречивости тяготеющих над человеком жизненных стихий.

Неразчлененность интенции героя и автора проявляется на уровне хронотопа. В его описании ощущается субъективная активность автора: используются

устойчивые образы-мотивы, поэтизирующие и идеализирующие место действия и не допускающие иных оценок. В то же время пейзаж вписан в кругозор героя: ракурс изображения, его границы соотнобразуются с возможностями персонажа-наблюдателя. Создается иллюзия непосредственного, сиюминутного восприятия единичных предметов, того, что существует «здесь» и «сейчас». Компоненты воспроизводимой картины (прекрасный сад, липа, стоящая у открытого окна, красивые цветы, река) – образы, заряженные универсальными лирико-философскими «сверхсмыслами», – выступают как эмблематическое выражение языка элегической медитации.

В финале расстояние между человеком и природой предельно сокращается. В одном смысловом ряду оказываются замороженные песней соловья деревья, цветы, травы, река, человек. Оказавшись во власти слуховых ощущений, наполняющихся психологическим содержанием, поэт погружается в состояние сна, родственное предшествующему ему непосредственному видению мира, духовному созерцанию, иррациональному прозрению истин. Имманентный природной жизни герой превращается в однородный с окружающим элемент мира.

В заключительном эпизоде изменяется статус субъекта речи. Обозначается граница между сферой сознания героя и автора. Позиция внутринаходимости, растворения во внутреннем мире персонажа сменяется «внежизненно активной» (М.М. Бахтин), позволяющей извне завершить событие. В то же время повествователь говорит изнутри бытийной ситуации, будучи укорененным в ней, сопричастным открывшимся герою красоте и гармонии мироздания. Интонация, характеризующая субъективные интенции познающего «я», вместе с тем выступает и как форма манифестации межличностных пластов сознания.

Герой переживает напряженно-существенный момент душевной жизни, но переживает его на уровне художественной типичности и экспрессивности, понимаемой как стремление к открытой эмоциональности, интенсивность, динамичность чувств и средств их художественного воплощения. Особую значимость приобретают дополнительные, суггестивные смыслы, возникающие благодаря организации текста по музыкально-тематическому принципу, использованию таких форм сегментации высказывания, как повторы, усиление, последовательная смена эмоциональных циклов, ассоциативный ход движения мысли и др. В произведении совмещаются два способа моделирования действительности, порождающих лирический тип образности: 1) ее конкретно-чувственное восприятие и истолкование и 2) абстрагирование – воссоздание писателем в символично-аллегорической форме своих представлений о мире.

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» [8, с. 118]. 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» [9, с. 432]. Полемизуя с В.Н. Волошиновым, В. Шмид рассматривает несобственно-прямую речь как явление не речевой, а текстовой интерференции (см. [10, с. 204]).

При создании сферы персонажа-субъекта татарские 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 передачи предметно-тематического содержания психологического процесса. Например, в рассказе Ш. Камала «Шакирд» (1910) изображается кризис мировосприятия, который переживает шакирд Гумер, усомнившись в готовых суждениях, идеологических шаблонах, принятых в его среде. Убеждения героя проверяются не соответствием высшей истине, а практической ценностью – эффективностью по отношению к чужой психологии. Реакция собеседника, отражающая иной тип жизнеотношения, 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 являются предметом авторского слова. Динамика внутренней жизни героя предстает в обобщенно-систематизированном виде. Кратко и определенно обозначена основная психоэмоциональная 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 ощущаются иррациональная глубина, смутный намек на коллизии метафизического порядка.

Вместе с тем в системе повествования от третьего лица воссоздаются особенности мироощущения героя. Точку зрения землемера «разделяют» деревья, ветряные мельницы, деревенские домики: они становятся субъектами речи и наделяются одинаковым эмоционально-волевым тоном. Ненавистные звуки, теряя локальный и временный характер, заполняют собой все пространство и оказываются равнопротяженными потоку переживаний. Для Гумера они становятся агрессивной-злой силой, разрушающей гармонически организованную реальность.

В прозаических произведениях этого периода намечается и другая тенденция – преодоление границы, отделяющей авторскую речь от речи персонажей. В психологическую интроспекцию, осуществляемую повествователем, вводятся элементы речи, характерные для героя-субъекта, сохраняющие стилистический облик, специфичный для «чужого» высказывания. 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 повествователя (см. [10, с. 84]).

В рассказе Ш. Камала «Козгыннар оясында» («В “вороньем гнезде”», 1910) воспроизводятся структура и функционирование психического процесса: полу-

осознанное ассоциативное течение мыслей и образов, эмоциональный тон, воспоминания, воображаемые сцены, интуитивные порывы и т. д. Повествователь воссоздает душевное состояние, отмеченное признаками серьезнейшей самоуглубленности. Преодолевая защитные барьеры чужого сознания, писатель фиксирует момент погружения героини в сон и сопровождающий его выход за пределы эмпирической реальности и рационального миропонимания.

Злая шутка Садры, назвавшего себя любовником Марьям, приводит к разладу в семье. Изгнанная Госманом, поверившим клевете Садры, 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, понижая его своими интонациями, своим чувственным опытом.

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 одновременно является 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 внутри находим по отношению к этому слову, хотя и не совпадает 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), 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» [9, с. 433]. 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 вечному (см. [6, с. 28–39]). Однако 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. Например, в рассказе Ф. Валиева «В лодке» (1918) в речь повествователя входят категории мышления героя, его точка зрения, субъективная оценка событий. Одной из тем монолога Ханифа, обращенного к Амине, является невыразимость словом потока душевной жизни человека, захваченного любовным чувством. Речь изображающего субъекта подчиняется логике и критериям самосознания персонажа. В своих рассуждениях автор исходит из признания неподвластности явлений психически-экзистенциальной сферы каким-либо дискурсивным определениям. Субъектно-речевые структуры героя и автора объединяет и тема счастья.

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. 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, объективацию его душевного опыта. 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 (вненаходимого 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. 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, ритмико-интонационный план произведений, методы и приемы психологического изображения и т. д. 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.

Выявленные закономерности организации субъектного пространства в русской и татарской литературах интересующего нас периода определяют способы

развертывания художественных систем, подчиняющие себе смысловой мир произведений. В прозе русских писателей взаимодействуют экстенциональные (в проекции на психоаналитические категории данному способу развертывания текста соответствует понятие «я в мире») и интенциональные (психологический механизм «мир во мне») трансформации. В произведениях татарских писателей начала XX в. отношения между героем и попадающими в поле его зрения и действий объектами строятся по преимуществу на интенциональной основе.

Субъектная архитектура произведений татарских писателей, отличительные черты которой – отсутствие принципиальных границ между героем и автором, слитность субъекта и объекта изображения, полемически соотносена с «субъект-объектными» и «субъект-субъектными» отношениями, определяющими позицию автора и статус героя в произведениях русских писателей II 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 событиях взаимодействия сознаний. В татарской прозе I трети XX в. она становится предметом интериоризации, снимающей параллелизм духовно-жизненных ситуаций повествователя, героя, читателя и представляющей собой одну из форм их взаимоотношений в ценностно-смысловой плоскости.

Различия в организации субъектного пространства приводят к разным жанрово-стилистическим решениям. Сопоставительный анализ произведений русских и татарских писателей выявляет доминирование в русском романе II половины XIX в. эпико-драматической тенденции, объективно-пластических форм воспроизведения жизни. Субъективное мировосприятие героев, выступающее в татарской прозе I трети XX в. как структурообразующий принцип, способствует лирической ориентации повествования. Обусловленная ею система конструктивных признаков противопоставлена изображению мира в соответствии с «объективной» логикой его движения, напряженно-конфликтным, исполненным драматизма положением, повышенной роли поступков персонажей и столкновений между ними в развитии сюжета, взаимодействию самосознания и поведения, концентрической организации действия и др. чертам поэтики романов И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого. Конфликтная контрастность существует между 1) установкой на самораскрытие воссоздаваемых явлений, эпической функцией изобразительной фактуры текста, психологических мотивов, активным использованием диалогической формы как средства характеристики самосознания, этико-идеологической позиции персонажа и 2) преобладанием монологических композиционно-речевых структур, максимальной выразительностью словесной формы, распрямленной реальностью и превращающей ее во внутреннюю реальность духа, не обнаруживаемой во внешнем

общении, житейских отношениях героев духовной избыточностью, неиндивидуализированностью реакций персонажей, выходящих за пределы их характеров, решающей ролью в постижении и оценке происходящего поэтического слова, насыщенного символическими смыслами, и т. д.

Summary

V.R. Amineva. Controversy over “Self” and “Other” (to the Typology of Subject Situations in the Works of Russian and Tatar Writers).

The article reveals the specifics of subject sphere organization in the works of Russian writers of the second half of the 19th century and in Tatar prose of the first third of the 20th century. This allows us to establish the type of dialogical relations between two national literatures, i. e. controversy over “self” and “other”. The narration concept formed in each national literature defines genre and stylistic peculiarities of the literary work and the ways of character-subject sphere construction.

Key words: narration concept, dialogue, genre, style.

Литература

1. *Каган М.С., Хилтухина Е.Г.* Проблема «Запад – Восток» в культурологии: взаимодействие художественных культур. – М.: Наука, 1994. – 158 с.
2. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки рус. культуры, 1996. – 464 с.
3. *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. – М.: РГГУ, 2001. – 320 с.
4. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий.* – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
5. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1963. – 364 с.
6. *Маркович В.М.* Человек в романах И.С. Тургенева. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. – 152 с.
7. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
8. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
9. *Бахтин М.М.* Тетралогия. – М.: Лабиринт, 1998. – 608 с.
10. *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. – 352 с.

Поступила в редакцию
15.06.09

Аmineva Венера Рудалевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры сопоставительной филологии и межкультурной коммуникации Казанского государственного университета.

E-mail: amineva1000@list.ru