

УДК 82.0+801.6+82.1/-9

ТИПЫ ЭПИЧЕСКОЙ РЕЧИ

В.Р. Аминова

Аннотация

Поиски адекватных средств понимания уникальности и оригинальности национальной художественной системы осуществляются в сфере специфических форм организации речевого материала. Установлено, что термин «повествование», используемый в западноевропейской эстетике при изучении речевой структуры эпических произведений, соотносится с категорией «указание на смысл», развитой в классической арабско-мусульманской теории филологии.

К числу самых общих и устойчивых впечатлений, получаемых европейцами при восприятии литературных произведений «мусульманского» Востока, принадлежат представления о «цветистости» и «изошренности» восточного слога. Поэтому неслучайно, говоря об особенностях ориентального, или ориенталистского, стиля, исследователи выделяют такие черты, как эмоционально-оценочный характер сравнений, безудержность метафоричности, высокая степень ассоциативности художественного мышления, тенденция к формульности и повторяемости словоупотребления, несомненно доминирующие над повествовательными структурами (см.: [Каганович 1982: 192–222; Русская... 1988: 5–35]).

Обсуждая проблемы универсальной поэтики художественного творчества, неизменной в своих структурирующих формально-смысловых признаках для разных видов художественного творчества и предполагающей существование некоей фиксированной стилевой общности вне зависимости от времени и от вида искусства, Ш.М. Шукуров приходит к выводу: «Украшенность поэтической речи и визуального ряда являют собой не просто ярко выраженную стилевую программу культуры, но отчетливо демонстрируют нечто более важное, а именно: высокую этико-эстетическую степень абстрагирования и принципиальное обращение к иносказанию» [Шукуров 1999: 119]. Отмеченные стилистические характеристики «восточного» слога прочитываются как «избыточные», «тяжеловесные», ведущие к затемнению смысла и т. д., потому что они не соответствуют сложившимся в западноевропейских литературах системам художественной коммуникации и традициям построения повествования-нарратива. Однако еще А.Н. Веселовский, полемизируя с «европоцентристским» пониманием культуры, утверждал, что каждая культурная область имеет свою специфику развития.

Современные ученые-компаративисты подчеркивают необходимость учитывать специфику истории и культуры незападных стран по сравнению с европейской. Наиболее значительным выражением этой установки стала «децентрация» – одно из основных понятий постструктурализма, деконструктивизма и постмодернизма [Ильин 2001: 49–66; 71–74; 206–219]. В связи с этим возникает критика европоцентризма как одной из разновидностей этноцентризма и наблюдается стремление выработать другой подход к Востоку, выявив подлинную специфику универсума неевропейской общественной, философской, литературно-эстетической мысли и искусства.

При изучении литератур неродственных народов, разъединенных языками, религией, художественно-эстетическими традициями, на первый план выходит не мысль о репрезентативности любой национальной литературы по отношению к мировой, а стремление понять каждую национальную литературу как самобытную, неповторимую, уникальную. Этим обусловлена острота постановки герменевтических проблем в области компаративных исследований и осознание насущной необходимости поисков адекватных средств понимания уникальности и своеобразия той или иной национальной художественной системы, в рассматриваемом нами частном случае – специфических форм организации речевого материала.

Исследователи, выделяя признаки, которые характеризуют эпос как одну из категорий систематизации межлитературного процесса, указывают на доминирование повествования как организующего начала произведения, связывающего в единое целое другие передающие формы: описание, высказывания действующих лиц, характеристики и т. д.

При этом теоретики литературы подчеркивают неоднозначность французского слова *recit* (рассказ, повествование) и непроясненность содержания термина «повествование». Ж.Женетт различает три понятия, выражаемые данным словом (см.: [Женетт 1998, 2: 62, 63]) и обращается к рассмотрению основных противопоставлений, посредством которых повествование конституируется по отношению к различным формам не-повествования. Однако теоретически разграниченные оппозиции: повествование и подражание, повествование и описание, повествование и дискурс – в процессе анализа обнаруживают мнимость своего противостояния [Женетт 1998, 1: 292, 297].

Н.Д. Тамарченко исходит из того, что категория повествования тесно связана с целым кругом понятий, характеризующих как словесную «материю» произведения, так и «участников» осуществляемого им события общения, и рассматривает ее в соотнесенности, с одной стороны, с субъектом изображения и высказывания и, с другой, с такими речевыми структурами, как описание и характеристика. Это позволяет выявить место собственно повествования среди множества составляющих единую художественную систему «композиционно-речевых форм» и охарактеризовать функции соответствующих фрагментов текста [Тамарченко 1999: 279–285].

Если рассматривать повествование в широком значении как «акт высказывания», «коррелят взаимосвязи между изображением и коммуникацией», то отношения между планом выражения, планом содержания и планом референции в европейской литературе, а отчасти и в русской, подчиняются родо-ви-

довой семантической логике, которая эксплицируется в существующих трактатах и эстетических теориях. Результатом систематизации и обобщения способов подачи и распределения повествуемых событий, развертывания «линейного» сюжета, череды описанных событий из сферы «внешних» по отношению к слову явлений, приемов их репрезентации с точки зрения прямого или косвенного диалога писателя с читателем в западной эстетике стало создание нарративной типологии. Теоретически обоснованные П. Лаббоком, Э. Лайбфридом, Норманом Фридманом, Вильгельмом Фюгером, Францем К. Штанцелем, Яном Линтвельтом и другими учеными структуралистской ориентации повествовательные модели инкорпорируют индивидуальное творчество европейских писателей в некую надперсональную систему [Ильин 2001: 150–160].

Процедуру (термин А.В. Смирнова) формирования смысла, в соответствии с которой происходит уточнение общего родового понятия за счет видовых спецификаций, вписывание видового значения внутрь уже намеченной родовой области, сопровождаемое сужением смысловой сферы за счет наполнения ее большим количеством содержательных характеристик, демонстрируют и «смысловые эффекты», образуемые различными фигурами речи. Семантическая структура многих «сквозных» образов русской классической литературы XIX в. включает в себя разнонаправленные, даже противоположно направленные смыслы (см., например: [Лотман 1988: 124–158; Манн 1988: 267–366]). Так, метель в одноименной повести А.С. Пушкина оказывается предвестием несчастья и благим провидением, игрой случая и подлинной судьбой, выражением высшей воли и верховного закона самой жизни. Благодаря родовому расширению понятия, наполняющему тему метели символическим смыслом, раскрываются объективная логика миропорядка и характеры героев, зависимость человека от универсальных стихий и законов бытия и его личные качества, правда жизни и суть морального поучения [Маркович 1989: 63–87; Собенников 1998: 137–144; Шмид 1998: 61–88].

Исследователи, выстраивая парадигму художественных констант, составляющих основу поэтики Достоевского, особое внимание обращают на функционирование семиотически отмеченных деталей: нож, топор, крест, свеча, зеркало, колокольчик и др., приобретающих статус символических образов. В результате напряженного стяжения составляющих оппозицию семантических компонентов символы в романах Достоевского оказываются потенциальными носителями поля смыслов, размыкающих их границы в пространство, в котором пересекаются любовь и ненависть, искреннее чувство дружбы и смертельная вражда, жалость и ревность, бунт и смирение, безмерное страдание и столь же безмерная гордость, рай и преисподняя, пространство ритуальной реальности и религиозная драма гибели и спасения.

Комплекс базовых представлений о выстраивании смысла, доминантно присутствующий в европейской культуре, противоположен тому, который сложился на арабо-мусульманском Востоке. Онтологические, гносеологические и эстетические основы бытия здесь отражают категории «явного» и «скрытого». Взаимнооднозначные соответствия и взаимопереходы их друг в друга определяют и принципы построения художественного образа, внешние и внутренние границы которого укладываются в два противопоставляемых понятия «*сурат*»

(форма) и «*мáани*» (смысл). Вместо линейной последовательности «знак – означаемое – обозначающее» и однонаправленности отношений обозначения, которые строятся «слева направо», от словесного знака к его значению, здесь устанавливается иное понимание взаимосвязи «смысла» и «вещи», иное соотношение категорий «смысл», «означающее» и «знак», существенно отличающееся от выработанного в западной традиции.

Родо-видовой организации смысловых единиц альтернативна процедура нахождения смысла, которая требует, как установлено А.В. Смирновым, не абстрагирующего *очищения* от специфицирующих признаков, а перехода от отдельных явлений к той области, которая лежит вне их и в которой они *совпадают* [Смирнов 2001: 308–309]. Родо-видовые механизмы осмысления содержания понятий и изложения материала блокируются художественным сознанием мусульманского Востока с его столь же фундаментальной и универсально признаваемой теорией «указания на смысл». Как свидетельствуют работы А.В. Смирнова, Н.Ю. Чалисовой, Ш.М. Шукурова, родового расширения и видового сужения слова, которое благодаря этому начинает включать и дополнительные значения, здесь не происходит, как не происходит и приращения смысла. Но «достигается большая «подтвержденность» указания на тот смысл, на который указала бы и истинная форма высказывания, восстанавливаемая в результате понимания иносказания» [Чалисова 2000: 329].

В соответствии с традицией арабо-мусульманской поэтологии суть понятия «повествование» может быть раскрыта через осмысление его роли в установлении связи между двумя началами – «смыслом» и «выговоренностью». Однако слово «повествование» в арсенале исследователя восточной литературы наполняется несколько иным содержанием по отношению к его смыслу в европейской культуре. Оно помогает маркировать на понятном европейскому читателю языке некую сферу всеобщности, которая охватывает те методы и формы, с помощью которых осуществляется взаимосвязь между изображением и коммуникацией.

В пространство объектного содержания произведений восточных (арабо-мусульманских) авторов входит не только предмет изображения, но и ситуация, возникающая в процессе сообщения о событиях. Создаваемая внутри структуры «выговоренность/смысл» цепочка указаний определяет «сюжетность» как отдельных образов и тропов, так и самого способа ведения рассказа, общения повествующего субъекта с адресатом-читателем (см.: [Чалисова 2000: 343]). Сюжетность иносказания, понимаемая как путь строго обоснованных на каждом шагу трансформаций-переформулировок истинного смысла, мотивирует общую последовательность изложения материала; ею во многом обеспечивается единство и цельность произведения.

С термином «повествование», используемым в западноевропейской эстетике при изучении речевой структуры эпических произведений, с аутентичной точки зрения (т. е. в соответствии с традицией, создавшей свой способ организации речевого материала) в большей степени корреспондирует категория

«указания на смысл», разрабатываемая в классической арабо-мусульманской филологической теории и имеющая исторически устойчивый характер¹.

В отличие от сложившейся в европейской нарратологии системы эквивалентностей и перспектив, арабо-мусульманская теория утверждает центрированность всех отношений указания на смысл, понятие которого логически предшествует концепциям «мыслимого» и «реального», и вместе с тем выстраивает ряд параллельных отношений: указания вещи на свой смысл, указание выговоренности на смысл и др. Этим обусловлена и типология «указаний».

Описанный способ организации речевого материала, обнаруживающий зависимость специфично национальных форм художественного выражения от присущих данной культуре процедур смыслополагания (по терминологии А.В. Смирнова), имеет системообразующий и стилеобразующий характер, сохраняет свою актуальность и формально-смысловую значимость в течение длительного времени, в частности проявляется и в татарской литературе начала XX в., раскрывая predeterminedенные прошлым потенциальные возможности. Причина не только в укорененности и устойчивости традиционных форм художественного мышления, но и в закономерностях диахронических процессов, в силу которых художественные системы, развертываясь во времени, не теряют своей этнической специфики.

Обратимся к примерам. Так, если цель творчества заключается в постижении внутренних, скрытых свойств изображаемого объекта, то формы и методы, например, психологического изображения призваны направлять рецептивную активность читателя, вовлекать его в область восприятия скрытого смысла – особых состояний, переживаемых человеком.

Интересны в этом плане сны в произведениях татарских писателей начала XX в. Они не только раскрывают скрытое, потаенное в душевном мире героев, но и являются знаками трансцендентального, нередко оказываясь исходным пунктом для постижения того, что происходит с героями в реальной действительности. Сон, который видит Марьям (Г. Ибрагимова. «Молодые сердца») в начале романа, превращается в реальность. Это концептуальный сон: в нем звучит мотив, мифологическое значение которого символизирует вселенскую катастрофу, разрушение и гибель упорядоченного космоса, торжество над ним хаотических сил: «Менђ, менђ тагы бер... ике... кып булса, лч минут кына ытсен – кълтелмђгђн бер афђт чыгар да, бълтен дльня кире, кыге белђн буталыр; цђммђ нђрсђнеђ асты лсткђ килеп, барлык кан иялђре артык дђрђкђдђ мльдиш булган гомуми ылем тарафыннан берьюлы котылыр; бер минутта бълтен кяинат ницаясе булмаган юклык карађгылыгы дйђгезенђ ѓверелер кеби тоела. Шул вакыт ерактан, бик ерактан, ѓллђ кайдан тьбђннђн, ницаясез карађгы вђ тирђн цавиянеђ нђкь тльбеннђн килгђнгђ охшаш, бер тавыш ишетелђ башлай» [Ибрагимов 1975, II: 7–8]. («Вот, вот еще одна... две... самое большее, три минуты – и произойдет катастрофа, земля смешается с небом; все провалится в таргарары; безжалостная вселенская смерть поглотит все живое; в одну минуту весь мир превратится в безграничное море небытия... И

¹ Речь идет о доминантных характеристиках, заметных при взгляде с нашей нынешней точки зрения на литературу Востока и Запада; в отдельные эпохи, в частных стилях и направлениях Восток и Запад в этом измерении не раз менялись местами.

вдруг издалека, из очень далекого далека, откуда-то снизу, из необъятной бездны, донесся голос» [Ибрагимов 1980: 7].

Особенно важны переходы от темноты к свету, а затем вновь к холоду и мраку. Марьям видит рядом с собой человека, с которым шла по длинному и узкому тупику. Это был Фахри, в каждом слове, в каждом движении, во всем облике которого она чувствует холод, словно у него ледяное нутро. В этом эсхатологическом сне конструируется мифологическая вселенная с присущими ей магическими зависимостями и мистическими сопричастностями, связующими действие человека и всеобщий природный ритм, становление или распад миропорядка. В данной системе значений становится понятной таинственная связь между убийством Фахри и предшествующим этому событию потрясением основ бытия. В конце романа Фахри действительно убивают, но это событие не восстанавливает утраченную упорядоченность мира, а лишь подытоживает тему отпадения от целого, устранения персонажа из круга положительных культурных ценностей.

Ситуации, когда человек оказывается перед выбором, в произведениях Г. Исхаки сопровождаются или предвосхищаются снами и кошмарными видениями. В ночлежке для бедных героиня романа «Нищенка» Сагадат видит тревожные и тяжелые сны. Ей снится, что вода, по которой она плыла вместе с родителями на корабле, превращается в песок. Сагадат кажется, будто ее пытаются ужалить змеи и наступают поля чертополоха. Здесь рай сменяется адом, зеленый оазис оказывается недостижимым, сама героиня умирает, и собаки рвут ее на части. Приоткрывая завесу между выразимым и невыразимым, материальным и духовным, феноменальным и ноуменальным, сны в проанализированных произведениях татарских писателей выступают в роли посредников между двумя планами бытия, предельно разводят их, но в то же самое время и максимально сближают.

Особое внимание Г. Исхаки привлекают такие душевные состояния, когда боль, тоска, сомнения затмевают разум человека, и он находится как бы между двумя мирами: с одной стороны – реальный, земной, обыденный, с другой – сверхприродный, трансцендентный, мир скрытых сущностей, приоткрывающийся лишь для интуитивной догадки или особого «мистического» прозрения. В минуты душевного затмения в сознании Сагадат проносятся разные картины. Вот перед ней страница из детства: зеленая трава, пение соловья, чувство счастья, полноты жизни. Но светлые воспоминания сменяются образами темного леса и бездонной пропасти. Они выступают не только как провиденциальные знаки, но и характеризуют исходное состояние героини, не способной пока в силу своих духовных и этических качеств постичь истинный смысл происходящего, явлений, скрытых от нее, недоступных «внутреннему видению».

В татарской прозе начала XX в. возникают метафорические аналогии, связанные с образами луны, звезд, колодца, цветов, которые имеют устойчивую семантику и рассчитаны на дополнительное вслушивание и вчитывание, совершение переходов от выговоренности к смыслу, от явного к скрытому. Неслучайно свойственные метафоре качества: отсутствие семантических ограничений, поливалентность, онтологичность, очевидные когнитивные функции – определяют ее господствующее положение в текстах, построенных на «преди-

кативной ассимиляции» [Рикер 1990: 422] и требующих неперменного толкования и разъяснения.

Например, один из сквозных образов в татарской литературе начала XX в. – образ увядшего цветка. Он содержит в себе напоминание о гибели растения, о жертве, которая будет совершена. Принцип сопоставления – тождества, по которому соединяются план выражения и план содержания, «выговоренность» и «смысл», делает возможным их восприятие как сходных, соотносимых, даже однопорядковых. В одноименном рассказе Ш. Камала проецируемая на судьбу героини метафора увядшего цветка придает ее духовному опыту универсальность и тотальную значимость, становится средством художественного обобщения. Прекрасное и трагическое, жизнь человека и всеобщий природный ритм, возможность подняться над обыденностью земного существования, приобщиться к чему-то высокому и неповторимо прекрасному и зависимость от гнетущих, разрушительных сил, исконного, воплощенного в природе миропорядка, перед которыми человек со своими стремлениями и жаждой счастья бессилён, – все эти значения не являются противоречивыми и не исключают друг друга, а воспринимаются как разные стороны одной и той же сущности, представляют собой смежные компоненты одного плотного смыслового комплекса. Символика увядшего цветка концентрирует в себе диссоциирующие, противодействующие силы по принципу дополнительности отрицающего и утверждающего полюсов, разрушения и созидания, гибели и спасения, бытия и небытия.

Этой же логике смыслопорождения подчиняется и сюжетный план «повествовательных» текстов. Например, в повести Ф. Амирхана «Хаят» развитие действия определяет цепь субъективно значимых для героини событий, каждое из которых вызывает в ее душе борьбу противоречивых мыслей и чувств, переходящую в мучительную тоску и беспокойство. Но это состояние бесконтрольного действия глубинных сил души оказывается тем «явным», за которым просматривается «скрытое» – стихия национальной природно-исторической жизни, расхождение между духовным потенциалом личности, изначально причастной к природно-временным первоосновам бытия, и любой возможной для нее социальной ролью.

За внешними событиями жизни героини романа Г. Исхаки «Нищенка» – приездом в город, замужеством, жизнью в доме Габдуллы, столкновением с женами казанских баев и т. д. – просматриваются ситуации двух типов. В одних Сагадат переживает расширение и интенсификацию своего «я», ощущает сопричастность жизни сотворенного мира; в других она испытывает состояние «сжатия» и стеснения души, предоставленности воле Бога, готовности отказаться от сугубой субъектности. Испытания, через которые проходит нищенка, соотносятся с различными степенями приближения к Абсолюту на пути нравственного совершенствования: покаянием, полным упованием на Бога и преданием себя Божественной воле, терпением, надеждой, страхом и т. д.

Таким образом, сюжетная канва романа Г. Исхаки символична и имеет два плана: явный и скрытый. Устанавливая взаимнооднозначные соответствия и взаимопереходы «смысла» и «выговоренности», читатель наделяет текст спектром разнообразных, но в приведенных примерах непременно этически выдер-

жанных значений. Пролагая путь от явного к скрытому и постигая иносказание, он оказывается обладателем смысла, более сложного и глубокого, чем тот, что заключен в сообщении.

Итак, сопоставление форм организации речевого материала в разных литературах и объясняющих их эстетических теорий доказывает неправомочность трансляции дефиниций одной культуры в понятийно-мыслительное поле другой. Способ воспроизведения отображенной художником жизни подвергается конкретно-исторической и индивидуально-авторской модификации, имеет различное, своеобразное для каждой национальной литературы, семантическое наполнение. И это непосредственно касается как динамических процессов, происходящих в той или иной национальной художественной системе, так и ее доминантных моделей, обладающих специфической семантической структурой и собственной аксиологической иерархией.

Summary

V.R. Amineva. Types of epic speech.

Searches of adequate means of understanding of uniqueness and originality of national art system are conducted in the field of specific forms of the organization of a speech material. It is established that the term "narration", used in the West-European aesthetics at studying of speech structure of epic works, corresponds from the authentic point of view with the category of "pointing at the sense", developed in the classic Arabic-Muslim theory of philology. The way of speech material organization, determined by it, has historically steady character and is revealed, in particular, in the Tatar literature of the beginning of the XX century.

Литература

1. *Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. – Т. 1 – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.; Т. 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
2. *Ибрагимов Г.* Ысхакълы: 7 т. – Казан: Татар китап нәшрияты, 1975. – Т. 2. – 476 б.
3. *Ибрагимов Г.* Молодые сердца: Роман и рассказы / Пер. с татар. Р. Фаткуллиной. – Казань: Татар. книжн. изд-во, 1980. – 240 с.
4. *Ильин И.* Постмодернизм: словарь терминов. – М.: INTRADA, 2001. – 384 с.
5. *Исхакълы Г.* Ысхакълы: 15 т. – Казан: Татар китап нәшрияты, 2001. – Т. 3. – 448 б.
6. *Каганович С.Л.* «Восточный романтизм» и русская романтическая поэзия // Контекст: Литературно-теоретические исследования. 1982. – М.: Наука, 1983. – С. 192–222.
7. *Лотман Ю.М.* Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 124–158.
8. *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. – М.: Худож. лит., 1988. – 413 с.
9. *Маркович В.М.* «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1989. – Вып. XIII. – С. 63–87.
10. *Рикер П.* Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 416–434.
11. *Русская литература и Восток: (Особенности художественной ориенталистики XIX – XX вв.).* – Ташкент: ФАН, 1988. – 155 с.

12. *Смирнов А.В.* Номинальность и содержательность: почему не критическое исследование «универсалий культуры» грозит заблуждением // Универсалии восточных культур. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – С. 290–317.
13. *Собенников А.С.* Судьба и случай в русской литературе: от «Метели» А.С. Пушкина к рассказу А.П. Чехова «На пути» // Чеховиана: Чехов и Пушкин. – М.: Наука, 1998. – С. 137–144.
14. *Тамарченко Н.Д.* Повествование // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высш. шк.; Изд. центр «Академия», 1999. – С. 279–295.
15. *Чалисова Н.Ю., Смирнов А.В.* Подражания восточным стихотворцам: встреча русской поэзии и арабо-персидской поэтики // Сравнительная философия. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 344 с.
16. *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. – С. 61–88.
17. *Шукуров Ш.М.* Искусство и тайна. – М.: Алетейа, 1999. – 248 с.

Поступила в редакцию
16.02.05

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