

ИМПЛИЦИТНЫЙ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ

В. В. Силин

Таврический национальный университет им. В.И. Вернадского

Для интерпретации монологических по своей природе аллегорических текстов, например басен, достаточно представления об одном эксплицитном повествователе; для адекватной интерпретации двухплановых диалогических произведений, например романов Чингиза Айтматова И дольше века длится день и Плаха, эксплицитному повествователю необходимо противопоставить представление об имплицитном повествователе.

Ключевые слова: имплицитный повествователь, эксплицитный повествователь, диалогизм, монологизм

Для інтерпретації монологічних за походженням алегоричних творів, наприклад байок, достатньо уяви про одного експліцитного оповідача; для адекватної інтерпретації двопланових діалогічних творів, наприклад романів Чінгіза Айтматова І довше віку триває день і Плаха, експліцитному оповідачу необхідно протиставити уяву про імпліцитного оповідача.

Ключові слова: імпліцитний оповідач, експліцитний оповідач, діалогізм, монологізм

For the interpretation of allegorical texts which are monological by origine, fables for example, the representation of an explicit narrator is sufficient; for the equivalent interpretation of dialogical texts with a double meaning, for example novels by Chingiz Aytmatov A day longer then a century and Scaffold, it is necessary to set the explicit narrator against the representation of an implicit narrator.

Key words: implicit narrator, explicit narrator, dialogism, monologism

В современном литературоведении повествователь, рассказчик, или нарратор, не уподобляется автору, а считается особым персонажем, который формально замещает автора, исполняя функцию изложения событий. Как отмечает И.П.Ильин, «понятие нарратор» носит сугубо формальный характер и категориальным образом противопоставляется понятию «конкретный», «реальный автор» [1,с.79]. Е.В.Падучева объясняет это явление тем, что «автор художественного текста создает вымышленный мир, который выдается *как бы* за фрагмент реального», поэтому «он должен как бы скрывать свое существование – противное ведет к разрушению иллюзии реальности» [2,с.201]. Иллюзия реальности, следовательно, поддерживается тем, что автор, принадлежащий миру реальному, в мире вымышленном представлен условной фигурой повествователя. Данное положение подтверждается появлением в литературной критике понятия *образ повествователя*. По свидетельству В.Е.Хализева, это понятие вошло в обиход благодаря работам Б.М.Эйхенбаума, В.В.Виноградова, М.М.Бахтина и проявляется в том, что «в любом эпическом произведении запечатлевается манера воспринимать действительность, присущая тому, кто повествует, свойственные ему видение мира и способ мышления» [3,с.300]. Существенным для данной статьи является то, что в современном литературоведении повествователь отделяется от автора и считается *условным образом*, который служит адекватной интерпретации произведений, потому что имплицитный повествователь – также условный и должен способствовать более корректному толкованию двухплановых иносказательных произведений. В таких произведениях предлагается представить сразу двух повествователей: одного *эксплицитного*, непосредственно излагающего фантастические события, и другого скрытого, *имплицитного* повествователя, который передает спрятанное за фантастическими образами содержание. Ведь Эзопов язык, например, возможно трактовать так, будто один повествователь излагает невинную сказочную историю, а другой, имплицитный, как бы нашептывает на ухо читателю опасные идеи, смысл которых зашифрован в аллегорическом или символическом значении фантастических образов.

Термин «имплицитный» иногда применяется для обозначения неопределенного, «невидимого» повествователя. Например, Е.В.Падучева характеризует его следующим образом: «Это рассказчик, не называющий себя. Главное его свойство – то, что он не имеет полноценного существования ни в каком мире – ни в вымышленном, которому принадлежат герои, ни в реальном, которому принадлежит автор» [3,с.203]. Однако следует отметить, что «невидимым» может быть нарратор отдельных дискурсов или высказываний, так как в художественном тексте всегда можно выделить основного эксплицитного повествователя – *эзегетического*, который излагает события от третьего лица, но не участвует в них, или *диегетического*, который принимает участие в событиях и рассказывает о них от первого лица. Поэтому, очевидно, Альгирдас Жюльен Греймас считает, что нарратор всегда эксплицитен, а имплицитным может быть только субъект высказывания (*enunciator*) при *дезангажировании*

(disengagement) высказывания, которое, согласно его определению, состоит в отделении высказывания от *актанта* (не я), от времени (не сейчас) и от пространства (не здесь). При дезангажировании, как отмечает Греймас, «субъект высказывания, ответственный за производство высказывания, всегда остается имплицитным и предполагаемым и никогда не проявляет себя внутри дискурса-высказывания» [4, с.125,79].

Определение Греймаса, на первый взгляд, не противоречит представленной в статье концепции имплицитного повествователя, так как он действительно отделен от тайных идей аллегорических произведений. Сравним: в дефиниции Греймаса имплицитный повествователь определяется на основании отсутствия *деиктических* указателей – не здесь, не сейчас, не я; в иносказании, ввиду его универсального общечеловеческого характера, повествователь также существует вне географического пространства и исторического времени, и само его существование предположительно, так как читателю кажется, что тайные идеи он разгадывает сам. Однако два представления существенным образом отличаются тем, что имплицитный субъект высказывания выделяется на основании дезангажирования эксплицитного вербального дискурса, а имплицитный повествователь иносказательных произведений – на основании отделенных от текста имплицитных, вербально неоформленных предположений, опирающихся на *контекст*, который определяется в теории литературы, в частности Хализевым, как «бескрайне широкая область связей литературного произведения с внешними ему фактами как литературными, текстовыми [...], так и внелитературными и внетекстовыми» [3, с.291].

Почему же в литературоведении никогда не возникла потребность в представлении об имплицитном повествователе иносказательных произведений? Дело в том, что Эзопов язык издавна трактуется следующим образом: автор заявляет, что он рассказывает невинную фантастическую историю, а тайные выводы делает сам читатель. Таким образом автор аллегорического произведения как бы доказывает свою непричастность к опасным выводам. Читатель занимает иную позицию, считая, что на самом деле эти выводы принадлежат автору. Даже невежественные персонажи грибоедовского *Горя от ума* осуждали писателей, узнавая царей в образах львов. Однако с объективной точки зрения автору принадлежит и фантастическая история, и иносказательная идея, поэтому в литературоведении, по аналогии с одним автором, господствует представление об одном повествователе, а иносказательные произведения, чтобы показать их отличие, определяются как *двуплановые*. Причем планы этих произведений считаются неравноправными. Первый, близкий план, – это *предмет изображения*, или форма произведения, т.е. некая условная, и поэтому несущественная система фантастических образов. Г.Н.Поспелов, например, пишет, что в аллегорических произведениях предмет изображения имеет «служебное значение» [5, с.90]. Главным является второй план – *предмет познания*, т.е. иносказательный смысл произведения, ради которого эти образы создавались. Такой подход подразумевает, конечно, одного повествователя и опирается на положение о его исключительной функциональной «обязанности» излагать авторскую истину, поэтому фантастический предмет изображения, как ложный, отрицается.

Свидетельством доминирования такого представления служит противоречие, которое можно отметить у Филиппа Амона. Характеризуя *иронию*, он пишет, что это «двойной дискурс, производимый раздвоенным субъектом высказывания для раздвоенной публики, разделенной на тех, кто интерпретирует смысл «правильно», и на тех, кто интерпретирует его буквально». Но затем, описав коммуникативную ситуацию «в ролях», он, вместо раздвоенного субъекта высказывания все - таки представил одного, которого назвал «иронизантом, вербальным агрессором другого субъекта», хотя и указал на присутствие двух адресатов: «наивного, который понимает в речи иронизанта только явное и эксплицитное содержание», и «сообщника, которому адресовано имплицитное содержание» [6, с.56]. Тем не менее, в данной ситуации вполне возможно представить, что автор двойного дискурса формально замещается двумя условными субъектами: одним, который высказывает эксплицитное содержание, предназначенное для наивного субъекта, и другим, который выражает имплицитное содержание, адресованное сообщнику.

Причины возникновения представления об одном повествователе аллегорических произведений кроются, очевидно, в их происхождении из *образного параллелизма*, древней фольклорной поэтической формы, предшествующей появлению аллегорий и символов. Образный параллелизм представлен в одной русской свадебной песне следующим образом:

- *Ой вы, соколы, соколы,*
Вы куда вечер летали?
- *Ах, мы летали*

На море на синее.
 - А что вы там видели?
 - Ах, мы видели серую утку,
 Серую утку на заводи.
 - Ах, вы что ее не пьмали,
 Сизы перышки повыщипали.
 - Ой вы, бояре умные,
 Куда, бояре, ездили?
 - Ох, мы ездили с городу на город.
 Уж мы видели, видели
 Красну девицу во тереме.
 - Что ж вы ее не взяли?
 - Хотя мы и не взяли,
 Русу косу расплели,
 Шелковый косник выплели.

Данная песня делится на две части: в первой части представлена фантастическая история, во второй – ее «человеческая» интерпретация. Кстати, композиция может быть только такой – вначале фантастическая история, затем ее интерпретация. Первую часть можно сопоставить с предметом изображения, вторую – с предметом познания, но здесь ни одна из частей не скрыта, все они равноправны и принадлежат одному повествователю. Поэтому в данном случае трудно сделать допущение, как в отношении басен Эзопа, что образный параллелизм излагается двумя повествователями.

Образный параллелизм присутствует также в таком древнем жанре, как *притча*. Например, в истории о братьях, которым отец предложил сломать метлу. Когда они не смогли это сделать, он посоветовал им развязать ее и сломать прутья. Это первая часть параллелизма. Совет держаться вместе, данный отцом, после того как прутья были сломаны, является второй, интерпретационной частью параллелизма. *Басня* представляется переходным жанром, так как интерпретация в ней встречается реже, чаще в виде нравоучительного вывода типа «мораль сей басни такова». Но уже в средневековом *аллегорическом романе* интерпретация полностью исчезает. Вполне очевидно, что, когда интерпретация была опущена, в аллегорических произведениях, по аналогии с образным параллелизмом, притчей и басней, все так же виделся один повествователь.

Другое объяснение, почему не было нужды вводить представление о втором, имплицитном повествователе аллегорических произведений, можно найти в книге Сюзанны Рубин Сулейман, которая доказывает, что эти произведения *монологичны*, ввиду отсутствия в них идейного противоречия между фантастической историей и ее иносказательной интерпретацией. Трудно только согласиться с ее мнением, что монологизм устанавливается потому, что «один дискурс «повторяет» другой, *не* отрицая его» [7,с.59]. Ведь идентичны только структуры дискурсов аллегорических произведений, а их содержание различно, поэтому монологизм проявляется именно в том, что иносказательное содержание отрицает фантастическую историю. В этом суть басен Эзопа: невинный рассказ о животных, явно условный и ложный, обращенный как бы к наивному читателю, отрицается ради иносказательной истины для посвященных. Подобным образом трактует иронию также Филипп Амон, отмечая, что «ирония – это акт «прозрачной маскировки», которым некто утверждает *а*, думает *не а* и хочет дать понять *не а*» [10,с.56].

Совсем иная ситуация складывается, когда в двухплановых произведениях между планами устанавливаются равноправные *диалогические* отношения. В таких случаях трудно обойтись без представления об имплицитном повествователе, поскольку именно он помогает определить диалогизм и избежать неадекватной интерпретации произведений.

* * *

Процесс формирования диалогических произведений начался на рубеже XIX-XX веков, когда писатели стали отказываться от однозначного решения поставленных проблем и выражения абсолютных истин, в результате чего в литературе возникла тенденция идейной многозначности. Прежде всего этот процесс коснулся повествователя, который лишился права выражать авторское мнение, безраздельное господство которого в монологических произведениях ощущается всегда, так как функция повествования была передана *отчужденному герою*, излагающему события с *субъективной точки зрения*.

Главным теоретиком приема «точки зрения» является Генри Джеймс. Согласно его теории,

писатель должен освещать мир только с определенной, субъективной точки зрения, чтобы добиваться большей объективности в отражении действительности. Доказывая необходимость ограничения мировоззренческой позиции повествователя, он писал в предисловии своего романа *Женский портрет* (1907-1909), что «в доме литературы не одно окно, а тысячи и тысячи», что «за каждым из них стоит человек, вооруженный парой глаз», что «он и его соседи смотрят все тот же спектакль, но один видит больше, а другой меньше, один видит черное, а другой белое, один – грандиозное там, где другой – ничтожное, один – грубое там, где другой – прекрасное» [8, с.485].

Создателем отчужденного героя является, очевидно, Ф.М. Достоевский. В предисловии к рассказу *Кроткая* (1876) он представил своего героя как «закоренелого ипохондрика», который находится в смятении, так как его жена наложила на себя руки. Этот человек старается осмыслить случившееся, говорит сам с собой и обращается к невидимому слушателю, противоречит себе, пускается в посторонние разъяснения, вспоминает о чем-то и, наконец, приходит к некой субъективной истине, поскольку она становится ясной, как отмечает Достоевский, «по крайней мере для него самого» [9, с.722-723].

Анализируя диалогические романы Достоевского, М.М.Бахтин подчеркивал, что герой интересует писателя не как психологический тип, а как идеолог, «как особая точка зрения на мир и на себя самого» [10, с.62-63]. Это означает, что в диалогических произведениях отчужденность героя не является объектом психологического анализа, а служит формальным признаком *иррациональности* его мировосприятия. Поэтому повествование с точки зрения отчужденного героя, которое отличается определенной деформацией картины реального мира, делает такого повествователя *ненадежным* и лишает его права быть выразителем позитивной авторской идеи.

Все отмеченные метаморфозы, произошедшие с повествователем, обусловлены тем, что диалогизм требует *равноправного* противопоставления идей двухплановых произведений. Поэтому первый план должен быть не заведомо ложным, условным, как в монологических аллегорических произведениях, а в большей или меньшей степени жизнеподобным. Но для этого пришлось сделать повествователя ненадежным, так как в противном случае его мировоззренческая позиция доминирует и выражает типичное для монологических произведений однозначное авторское мнение. Иррациональное мировоззрение ненадежного повествователя релятивизирует его идеи и таким образом создает необходимое условие их равноправного диалогического сопоставления с рациональными идеями иносказательного плана. Поэтому в диалогических произведениях равноправие иррационального и рационального мироощущений обязательно мотивируется, и обычно тем, что конкретные иррациональные представления просто существуют в реальной жизни. Например, в предисловии романа *Царство земное* (1949) Алехо Карпентьер, теоретик «волшебного реализма», называет себя «реалистом», потому что, следуя исторической правде, он отображает в своем произведении фантастические представления людей с мифологизирующим сознанием, которые действительно существуют в Латинской Америке [11, с.23]. Этим утверждением писатель подчеркивает, что для определенного слоя населения его страны мифологические представления о мире так же реальны и самодостаточны, как и научные.

Другой особенностью диалогических произведений является обращение писателей к *мифу*. Связано это с тем, что миф, с одной стороны, предоставляет идейную концепцию для иносказательного плана, а с другой – способен выражать в мифических образах иррациональное мировосприятие отчужденного повествователя. Поэтому миф используется в двухплановых произведениях в двух основных функциях: «миф в литературе» и «литература как миф». «Мы сталкиваемся с этими понятиями, – пишет А.И.Дорошевич, – и когда писатель подчеркивает в своих книгах сходство изображаемых им ситуаций с уже известными мифологическими сюжетами (миф в литературе), и когда он создает в них мало напоминающую привычную нам жизнь, какую-то свою, фантастическую реальность (литература как миф)» [12, с.122]. Первому принципу соответствует роман Джеймса Джойса *Улисс* (1922), в котором один день жизни трех дублинцев, представленный в их «потоках сознания», противопоставлен философской концепции имплицитного мифа. Второму – произведения Франца Кафки, в которых фантастические, как в мифе, истории, хорошо передающие иррациональное мироощущение отчужденных героев, противопоставлены рациональному значению ключевых символов.

Диалогизм двухплановых произведений следует, очевидно, представить как принципиальную позицию автора, который сопоставляет противоречивые идеи в виде двух точек зрения на одну проблему, не навязывая ни одной из них, чтобы избежать монологической однозначности. Имплицитный повествователь как выразитель иносказательной рациональной идеологии, противопоставленной иррациональной точке зрения ненадежного повествователя, соответствует данному представлению

диалогизма, так как опирается на «персонафикацию идей», ключевое положение диалогической теории М.М.Бахтина, который писал, что «образ идеи неотделим от образа человека – носителя этой идеи» [10,с.113]. Поэтому введение имплицитного повествователя в практику литературного анализа двуплановых произведений должно помочь лучше понять их идейную амбивалентность и избежать таким образом некорректных трактовок. Для этого используем представление об имплицитном повествователе при анализе диалогических романов Чингиза Айтматова *И дольше века длится день* (1974) и *Плаха* (1987).

* * *

Роман *И дольше века* можно разделить на две разножанровые истории. В центральной, реалистической, основной сюжетной линией является поездка Едигея, главного героя романа, на старинное кладбище Ана-Бейит. Вместе с другими людьми он везет хоронить Казангапа – старика, с которым долгие годы проработал на железнодорожном полустанке Боранлы – Буранном, находящемся посредине пустыни Сары-Озек. Сюжетная линия пунктирна, так как она прерывается повествованием об основных событиях жизни Едигея на этом полустанке. Происходящие события показывают, что, проживая в малонаселенном изолированном месте, он плохо представляет себе внешний мир. Эта мысль подчеркивается автором в виде повторяющегося, как рефрен, образа проносащихся мимо полустанка пассажирских поездов, за окнами которых существует иная, незнакомая ему жизнь. Окружающий мир кажется Едигею непостижимым, и лучше всего это выражено в образе космодрома, секретного охраняемого объекта, потому что кладбище оказывается на территории этого объекта и доступ к нему запрещен. Более того, внешний мир кажется ему враждебным, что представлено в появлении на полустанке сотрудников НКВД, которые арестовали по ложному доносу его соседа Абдулатипа, доброго человека и хорошего семьянина. Этот человек умер вскоре после ареста только потому, что его сердце не вынесло разлуки с семьей. Будучи неспособным объяснить себе жизнь внешнего мира, Едигей отгораживается от него. Это проявляется в том, что он стремится найти моральную опору в народных традициях: он хоронит соседа по мусульманскому обряду, хотя с трудом вспоминает молитвы, и интересуется легендами своего народа.

Вторая история, которая также проходит пунктирной линией через весь роман, представлена в форме научно-фантастического произведения. Речь в ней идет о том, что советские и американские космонавты, которые находятся на космической станции «Паритет», вступили в контакт с некоей внеземной цивилизацией и даже посетили планету, находящуюся в иной галактике. От инопланетян они узнали, что Земле грозит большая катастрофа, и хотят сообщить об этом своему руководству. Но государственные руководители СССР и США повели себя подобно Едигею, так как они отказались от сотрудничества с инопланетной цивилизацией и отгородились от нее щитом из ракет, принеся в жертву космонавтов, которым не суждено больше вернуться на Землю.

Кроме двух историй, в романе изложены также две легенды, одна из которых объясняет происхождение кладбища Ана-Бейит. В ней рассказывается об одном манкурте – так называли в древности пленников, которых жестокие жуаньжуани, легендарный кочевой народ, подвергали чудовищной пытке. Им обривали голову и одевали на голову шири, выйную часть шкуры забитого верблюда, которая прилипала к голове, как пластырь. Затем им одевали деревянную шейную колодку, чтобы было невозможно содрать шири о землю, связывали руки и ноги и оставляли в степи. Высыхающий на солнце пластырь, как обруч, так сильно сжимал их голову, что большинство пленников умирали. Но те, кто выживал, теряли рассудок и становились манкуртами, т.е. людьми без памяти и послушными рабами, которые использовались в качестве пастухов. Герой легенды, насильно лишенный человеческой памяти и превращенный фактически в животное, по приказу хозяина убивает Найман-Ана, собственную мать, которая многие годы разыскивала его. Место, где ее похоронили, стало кладбищем Ана-Бейит – Материнский Упокой.

Вторая легенда – это рассказ о народном певце (жырау) Раймалы-ага, который, будучи уже старым человеком, полюбил девушку по имени Бегимай. Легенда эта также трагична, потому что общество, и его брат Абдильхан в том числе, осудило его. И чтобы он не смог встретиться с Бегимай, брат убил его коня, а люди объявили сумасшедшим и привязали к березе. Несчастному Раймалы-ага, привязанному к дереву, оставалась только одна возможность – слагать и петь песню о своей любви. Легенду эту рассказал Казангап, и предназначена она была Едигею, который был влюблен в Зарипу, жену Абдулатипа. Подобно легендарному певцу, он порывался уехать вслед за ней, когда она покидала полустанок после смерти мужа.

Истории и легенды романа *И дольше века* излагаются *всезнающим* экзегетическим повествова-

телем, так как в повествовании хорошо заметна точка зрения Едигея, который вспоминает о событиях своей жизни и жизни других обитателей полустанка и который знает легенду о манкурте и легенду о Раймалы-ага, но одновременно излагается рассказ о контакте космонавтов с инопланетной цивилизацией, о котором Едигей ничего не знает. Поиски однозначной идеи в этом произведении были ориентированы на точку зрения Едигея и привели исследователей к выводу, что Айтматов призывает не забывать народную культуру, его обычаи и традиции, чтобы не уподобляться манкурту, человеку без памяти. Такая трактовка стала наиболее популярной, тем более, что автор сам изложил ее в предисловии романа. «Человек без памяти прошлого, – писал он, – поставленный перед необходимостью заново определить свое место в мире, человек, лишенный исторического опыта своего народа и других народов, оказывается вне исторической перспективы и способен жить только сегодняшним днем» [13,с.2]. Многие даже не обратили внимание на то, что эта идея не согласуется с фантастической историей: если Едигей, положительный персонаж, противопоставлен манкурту из легенды, то кто манкурт или не манкурт в истории с космонавтами? Г.Д.Гачев попытался решить эту задачу. Он заявил, что в *И дальше века* «сюжет человеческий и космический сходятся» и определил это сходство в том, что Едигей основал новое кладбище, а космонавты дерзнули войти в контакт с инопланетянами [14,с.594]. Но Гачев, очевидно, не обратил внимание на то, что космонавты не испугались выйти навстречу новому, неизвестному, а Едигей ищет опоры в прошлом, в древних традициях.

Совсем иная идея обнаруживается в романе, если сопоставить легенду о манкурте, а вернее, ее мифологический *архетип*, с другими историями романа, в соответствии с принципом «миф в литературе». При сопоставлении можно легко обнаружить их структурную идентичность: манкурт, изолировавшийся от всех людей, похож на Едигея, отгородившегося от внешнего мира на своем полустанке, и на представителей Земли, которые предпочли укрыться от инопланетян за щитом из ракет. Иносказательная идея, полученная от такого сравнения, противоречит распространенной трактовке *И дальше века*, потому что она противостоит – как отрицательный аспект, как губительная самоизоляция – положительному аспекту возврата к народным истокам. И образ Едигея становится неоднозначным, потому что его интерес к народной культуре оказывается средством психологической защиты от опасностей внешнего мира и к его положительным чертам добавляется отрицательная – боязнь неизвестности, которая делает его *отчужденным* героем, похожим на манкурта и на политиков из научно-фантастической истории. Как писал Освальд Шпенглер, «все боязливые люди дорожат преданиями. Все социальные предания выражают страх известного сословия перед непредвиденным» [15,с.285]. Иносказательная идея также изложена в предисловии Айтматова, но исследователи не обращают на нее внимание. Представлена она как «парадокс» по отношению к позитивной задаче изучения национального культурного наследия, потому что Айтматов пишет, что существует «самодовольный, чванный шовинизм, которому необходимо возводить вокруг себя китайскую стену, ибо только за ней может поддерживаться миф о превосходстве одного народа над всеми другими» [13,с.2].

Легенда о Раймалы-ага идейно не противоречит легенде о манкурте. Только образ певца, который безрассудно смел и презирает любые препятствия на пути к счастью, уподобляется в ней не манкурту, а его матери, которая любит своего сына и хочет увести его домой, несмотря на то что другие отказывались от попыток вернуть манкуртов, считая их навсегда потерянными. Только физическая расправа манкуртов – в прямом и переносном смысле – не позволяет ни ей, ни ему добиться своей цели. Если сопоставить легенду о Раймалы-ага с фантастической историей, то видно, что на него похожи также космонавты, которые не испугались неизвестности и хотят спасти Землю. И лишь Едигей не решился последовать за любимой женщиной, хотя и не был привязан к березе, как Раймалы-ага.

Таким образом, обе легенды подчеркивают неоднозначность образа Едигея. И связано это с тем, что отчуждение этого образа выполняет важную формальную функцию: лишая его ореола положительного героя, отчуждение отнимает у него право выражать мнение автора и делает относительной идею возврата к истокам национальной культуры. А это необходимо для равноправного *диалогического* сопоставления ее положительного аспекта с отрицательным – с опасностью самоизоляции перед лицом неизведанного мира. Положительная и отрицательная стороны идеи возврата к истокам принципиально разнятся тем, что первая выражена эксплицитным повествователем – с субъективной точки зрения растерянного, отчужденного героя, а вторая почерпнута из иносказательного смысла легенд – источника народной мудрости, представлять которую может только имплицитный повествователь, так как эксплицитный повествователь олицетворяет исключительно уважение к древним традициям своего народа. Две противоречивые идеи романа образуют, следовательно, вместо предмета изображения и предмета содержания два равноправных плана содержания, которые создают подразу-

меваемый диалог двух повествователей, свидетельствующий о принципиальной *нерешенности* поставленной автором проблемы и не позволяющий характеризовать *Буранный полустанок*, подобно Гачеву, как «роман-притчу», потому что притча – монологический жанр, в котором выражается однозначная иносказательная идея [14, с.591].

В романе *Плаха* Айтматов продолжает эксперимент, начатый в *И дольше века*, так как он состоит из историй о двух современниках, истории о волках и одной легенды. Начинается роман с рассказа об Акбаре, степной волчице с синими глазами, которая обитала вместе со своим волком Ташчайнаром – Камнедробителем в Моюнкумской саванне. Следует отметить, что эта история слегка фантастична, так как излагается с точки зрения волчицы, которая как бы обладает человеческими чувствами. Например, она пощадила беззащитного человека, который стал играть с ее волчатами. Но люди оказались более жестокими, чем волки. Чтобы выполнить план по сдаче мяса, они устроили хищническую охоту на сайгаков, используя для этого вертолет, автомобили и современное оружие. Волчата Акбары все погибли: кто под огнем охотников-расстрельщиков, кто под копытами обезумевших сайгаков. Гонимые людьми, Акбара и Ташчайнар навсегда покидают родные Моюнкумы, чтобы поселиться в Прииссыккульском нагорье. Только один человек выступил против истребления животных, за что был связан охотниками и брошен в кузов грузовика на туши расстрелянных сайгаков.

Далее идет рассказ о судьбе этого человека, и представлен он в основном с его точки зрения. Сын дьякона, Авдий Каллистратов учился в духовной семинарии, но был изгнан за ересь. После семинарии он поступил на работу в областную комсомольскую газету и был направлен в командировку в Моюнкумы, чтобы собрать материал о сборщиках анаши, так как проблема распространения наркомании среди молодежи беспокоила общественное мнение. Оказавшись среди «гонцов», которые зарабатывали большие деньги сбором и доставкой анаши, Авдий стал призывать их отказаться от преступной деятельности и покаяться перед Богом и людьми. В ответ на призывы Авдия «гонцы» жестоко избили его и выбросили на ходу из вагона. Авдий мог попросить их вожака спасти его, но не стал делать этого, вспомнив, что «один чудак галлилейский» не попросил пощады и лишился жизни.

За историей об Авдии следует легендарный эпизод, заимствованный из Евангелия, в котором описан допрос Иисуса Христа Понтием Пилатом. Представлен он как видение Авдия, находящегося без сознания, и содержание его несколько изменено. В легенде внимание сконцентрировано на том, что Иисус избит людьми, которые совсем недавно кричали ему «Осанна сыну Давидову!», и на подозрительности Пилата, который не верит в искупительную миссию Христа, считая, что он домогается верховной власти. Интересным в идейном отношении представляется воспоминание Иисуса об одном событии, которое произошло с ним в детстве. Когда мать катала его в лодке по Нилу и на них напал крокодил, она обратилась к Господу с просьбой спасти ее сына – и лодка сама пристала к берегу. Иисус же не просит о спасении и добровольно идет на смерть, чем удивляет Пилата, который «умывает руки», потому что, по его мнению, Сын Божий сам себе подписал приговор.

Авдий выжил, его история продолжается и как бы повторяется. Приехав во второй раз в Киргизию, чтобы встретиться с любимой женщиной, он принимает предложение подработать охотой на сайгаков. Когда же он увидел, что охота превратилась в бойню, он стал уговаривать «хунту», как называли себя охотники, прекратить истребление животных. За этот «бунт на корабле» охотники связали Авдия, истязали его, заставляя отречься от Бога, а затем привязали к саксаулу, выражая желание распять его, как Христа. Распятый Авдий умер, увидев перед смертью Акбару, которая покидала Моюнкумы, и Акбара узнала в нем того человека, которого она не убила, когда он играл с ее волчатами.

Следующая история начинается вроде бы вне связи с предыдущими, так как она представлена с точки зрения нового персонажа, Базарбая Нойгутова. Это отрицательный персонаж, так как он жадный, завистливый, пьяница и бьет свою жену. Но связь все-таки обнаруживается, так как Базарбай похищает четырех волчат из логова Акбары, обосновавшейся на новом месте. Спасаясь от преследования волков, Базарбай скрывается в доме чабана Бостона Уркунчиева. Бостон – хороший специалист, трудолюбивый и добрый человек. Его уважают чабаны, потому что, благодаря его компетенции, они хорошо зарабатывают. Только ленивый и завистливый Базарбай ненавидит его и поэтому отказывается отвезти волчат обратно в логово, несмотря на предупреждения Бостона, что волки будут мстить за похищенное потомство. Так и случилось – волки стали резать овец, нападать на людей. Тогда Бостон устроил засаду и убил Ташчайнара. Но финал истории чабана трагичен, так как затравленная Акбара похитила его маленького сына. И чтобы спасти его, Бостон был вынужден стрелять в волчицу, но убил не только ее, но и сына. После этого он отправился к Базарбаю, застрелил его и пошел в направлении Иссык-Куля, чтобы упокоить свою душу в его водах.

В *Плахе* все истории излагаются, как и в предыдущем романе, всезнающим экзегетическим повествователем, поскольку он один в курсе всех событий, многие из которых представлены с точки зрения их участников. Следует отметить, что манере повествования Айтматова в целом свойственны постоянные, почти незаметные переходы от объективной к субъективным точкам зрения. В романе ставится вечная проблема порочности людей, таких, как «гонцы» за анашой, как охотники, истребляющие сайгаков, как злобный и завистливый Базарбай, как подозрительный и циничный Понтий Пилат. Но, критикуя порочных людей, писатель противопоставляет им своих благородных персонажей – Иисуса, Бостона, Авдия и даже Акбару. Поэтому Гачев прав, когда отмечает, что «у Айтматова контекст этический: человек призван к нравственному творчеству; спасение мира и ценностей человечества – через совесть, раскаяние, жертву» [14, с.603]. Идея эта – оптимистическая, поскольку в ней выражена вера в то, что зло не всесильно, пока находятся люди, которые, подобно Христу, стремятся спасти мир. Но если сопоставить структуры современных историй с эпизодом из Евангелия, согласно принципу «миф в литературе», то сразу обнаруживается их сходство в ином: Иисус пришел к людям с добром, но они ему не поверили и распяли; что-то подобное произошло и с Авдием; за свое доброе отношение к людям пострадала от них волчица Акбара; пострадал от злого человека и чабан Бостон, потерявший сына. Сопоставление историй приводит к грустному выводу о том, что человека, несущего людям добро, увы, никогда не понимают, подозревают в злом умысле и распинают. Идея эта была замечена Гачевым: «А что, если существует на свете закономерность, согласно которой мир больше всего наказывает своих сынов за самые чистые идеи и побуждения духа?..» [14, с.603]. Но, не рассмотрев диалогизма в *Плахе*, Гачев сформулировал пессимистическую идею в виде риторического вопроса, чтобы, вероятно, не противоречить собственной оптимистической идее.

Необходимо отметить, что герои современных историй, в отличие от Иисуса, который идет на смерть ради благородной миссии спасения человечества, являются отчужденными персонажами и совершают безрассудные поступки: затравленная, обезумевшая от горя Акбара мстит людям за похищенных волчат; попытка Авдия наставить порочных людей на путь истинный выглядят бессмысленными в сопоставлении с великой миссией Христа; мстит обидчику и кончает жизнь самоубийством несчастный Бостон. Отчуждение героев, как и в предыдущем романе, необходимо для того, чтобы представить оптимистическую идею романа, выраженную эксплицитным повествователем, относительной, неопределенной, чтобы обеспечить ее диалогическое равноправие с пессимистической идеей легенды о Христе, которую представляет имплицитный повествователь.

* * *

Итак, анализ романов Айтматова показывает, что условная фигура имплицитного повествователя, противопоставленного эксплицитному, способствует лучшему представлению диалогизма двухплановых произведений и помогает избежать их некорректной интерпретации.

Литература:

1. Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 317 с.
2. Падучева Е.В. Семантические исследования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.
3. Хализев В.Е. Теория литературы. – 2-е изд. – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.
4. Greimas A. J., Courtès, J. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. – Paris: Hachette, 1993. – 454 p.
5. Поспелов Г.Н. и др. Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 1988. – 528 с.
6. Hamon P. L'ironie // Le grand atlas des littératures. – Paris : Encyclopedia Universalis, 1990. – 568 p.
7. Suleiman S. R. Le Roman à thèse ou l'Autorité fictive. – Paris : PUF, 1983. – 314 p.
8. Джеймс Г. Женский портрет. – М.: Наука, 1984. – 589 с.
9. Достоевский Ф.М. Петербургские повести и рассказы. – Л.: Лениздат, 1973. – 782 с.
10. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – 2-е изд. – М.: Сов. писатель, 1963. – 362 с.
11. Карпентьер А. Избранные произведения. – Том 1. – М.: Худ. лит., 1974. – 479 с.
12. Дорошевич А.И. Миф в литературе XX века // Вопросы литературы. – 1970. – №2. – С. 122-140.
13. Айтматов Ч. Буранный полустанок // Роман-газета. – 1982. – №3 (937).
14. Гачев Г. Д. Задумавшийся скиф. О Чингизе Айтматове и его романах // Чингиз Айтматов. Буранный полустанок. Плаха. – М.: Профиздат, 1989. – С.585-608.
15. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. – Том 1. – Минск, ООО
16. Поплури, 1998. – 688 с.

Поступила в редакцию 11.12.2002