

Алла

Джундубаева

Доктор PhD КазНПУ имени Абая

## ПОЛИФОНИЯ ГОЛОСОВ В ПОВЕСТИ Н. ВЕРЕВОЧКИНА «ЧЕЛОВЕК БЕЗ ИМЕНИ»

Проблема, вынесенная нами в заглавие настоящей статьи, во-первых, является проблемой *нарратологической*, т.е. напрямую связана с теорией повествования; во-вторых, естественным образом отсылает нас своими истоками к исследованиям М.М. Бахтина, в частности к его трудам, посвященным творчеству Ф.М. Достоевского [1].

Характеризуя особенности поэтики великого мастера, ученый в качестве ключевых вводит понятия: «*полифония голосов*», «*двуголосость*», «*диалог*». Он отмечает: «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского» [1, 208].

Категория «голос» имеет особое значение в теории М.М. Бахтина. Наряду с другими понятиями, выделенными ученым, она стала определяющей и для нашего анализа повести современного казахстанского писателя Николая Веревочкина «Человек без имени» [2].

Насколько правомерно считать все творчество Николая Веревочкина постмодернистским, мы оставим решать будущим поколениям, когда дистанция между созданием произведений и рецепцией на них будет достаточно большой. В настоящей же работе мы рассматриваем повесть «Человек без имени» в рамках исследования постмодернистской прозы Казахстана, исходя в основном из такого признака данного произведения, как «постмодернистская чувствительность», которую И.П. Ильин объясняет следующим образом: «Специфическое видение мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, "мира децентрированного", предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов, и получило определение "постмодернистской чувствительности" как ключевого понятия постмодернизма» [3, 205]. На наш взгляд, именно такое мироощущение мы наблюдаем в повести Н. Веревочкина, в частности, в ее нарративной структуре.

Приступая к анализу произведения писателя с позиций нарратологии, приведем еще один важный для нас тезис М.М. Бахтина: «В произведениях Достоевского нет окончательного, завершающего, раз и навсегда определяющего слова. Поэтому нет и твердого образа героя, отвечающего на вопрос – «кто он?». Здесь есть только вопросы – «кто я?» и «кто ты?»...<...> Авторское слово не может объять со



всех сторон, замкнуть и завершить извне героя и его слово. <...> Заочного слова, которое, не вмешиваясь во внутренний диалог героя, нейтрально и объективно строило бы его завершённый образ, Достоевский не знает» [1, 472].

Таким образом, М.М. Бахтин озвучивает здесь одну из основополагающих проблем нарратологии, актуальную и для нашего исследования, – *проблему взаимоотношений между автором и героем* в тексте художественного произведения.

Приведенное выше высказывание ученого в некоторой степени справедливо как нам кажется, и для повести Н. Веревошкина. Попытаемся доказать это, обратившись к тексту.

Так, без всяких преамбул и предисловий повесть открывается диалогом героя с собакой:

– Вот ты спрашиваешь, Митек, трудно ли оторвать голубю голову? – задумчиво обратился смердящий помойкой бомж к бродяжке-псу и, погрузившись в размышления, признался: – Зависит от того, сильно ли хочешь есть. Если бы кушать не хотелось, зачем бы я им головы отрывал [2].

В данном фрагменте звучат два голоса: *голос героя и голос нарратора* – повествователя, – причем голос героя как бы первичнее голоса нарратора, т.к. именно с его слов начинается повествование. Однако далее два этих голоса переплетаются с преобладанием то первого, то второго голоса.

Примечательно, что адресатом слов героя выступает собака – существо хоть и живое, но не способное дать полноценный ответ своему адресанту. Тем не менее, на наш взгляд, пес Митек играет важную роль в произведении.

Во-первых, его присутствие здесь подтверждает теорию М.М. Бахтина о диалогической природе слова: «Слово, живое слово, неразрывно связанное с диалогическим общением, по природе своей хочет быть услышанным и ответным» [1, 200], т.е. герою повести Н. Веревошкина – одинокому бомжу с потерей памяти – необходимо было любое живое существо, даже бессловесное, с которым он мог бы вступить в воображаемый диалог.

Во-вторых, как окажется далее, пес Митек является единственным персонажем в повести, в общении с которым мы четко слышим голос героя, за исключением редких полуслов-полуфраз, разбросанных по тексту произведения, и парадоксального, с точки зрения обычной логики, диалога бомжа с Богом, завершившегося беседой Бога с собственной тенью. Символично в связи с этим, что после исчезновения собаки из жизни героя, мы больше не слышим его голос в эксплицитном, вербально оформленном звучании.

В-третьих, Митек становится для бомжа не только и не столько условным слушателем его высказываний, сколько исповедальной инстанцией, к которой тот обращается с сокровенными для него мыслями и чувствами. Например:

– И в эту ночь он не нашел себя в прошлом, но вспомнил тяжелое чувство вины. Он не знал, в чем она заключается, но с этой виной нельзя было жить. Если бы вспомнилась эта вина, вспомнилось бы все. Но именно на этой дороге был поставлен шлагбаум.

Но что ему в этом прошлом? Не пожалее ли он о спасительном забвении, вспомнив свое имя и обстоятельства прежней жизни? Есть ли на свете человек, способный ответить, кто он? Так ли важно прошлое? Если нет прошлого, его можно придумать. В придуманном прошлом не будет вины, непосильная тяжесть которой раздробила его память.

Но ему не нужна была придуманная жизнь. Черный провал памяти властно звал к новому мучительному погружению. Ему нужно было найти себя.

– Ты спишь, Митек? – окликнул бомж пса и, дождавшись ответного стука, спросил: – Как ты думаешь, если человека нет в прошлом, может быть, он в будущем? Может быть, там его поискать?

На такие глупости Митек не считал нужным отвечать. Он только вздохнул мудро – надоел ты мне со своими заморочками, отвяжись [2].

С первых строк в данной цитате звучит голос нарратора. Однако, начиная с вопросительных предложений, на наш взгляд, в повествование включается голос героя. Множество вопросов, звучащих здесь в форме несобственно-прямой речи, являются отражением мучительного поиска героем самого себя и свидетельствуют, говоря словами М.М. Бахтина [1, 470], о «расколотости» голоса героя, о внутреннем диалоге с самим собой. Основанием для отнесения этих вопросов и ответов на них к голосу героя, а не нарратора, служит возможность свободной замены грамматической формы 3-го лица на форму 1-го лица без потери смысловой направленности данного эпизода в тексте.

Для сравнения приведем фрагмент из другого периода жизни героя: «Для того чтобы передать то, что он видел, мало было написать, нужно было создать этот мир. Перед каждой новой картиной он испытывал восторг и ужас бездны, в которую нужно было броситься. Ему предстояло создать новый мир, стать Богом. Бренное, слабое тело его не выдерживало вселенной тоски бездействия. Он не мог не создавать эти миры...» [2]. Здесь, в отличие от предыдущей цитаты, определенно звучит голос нарратора, грамматическая трансформация формы 3-го в форму 1-го лица исключена, т.к. непременно повлечет за собой смысловую деформацию текста.

Вариант звучания голоса героя практически в «чистом» виде, с минимальными репликами нарратора, продемонстрирован в следующем фрагменте:

– Как ты думаешь, Митек, – снова обратился бомж к животному, наблюдая за бабушкой, – почему Бог вместо Адама не создал сразу Христа?

Митек смутился и в смущении стал суетливо подметать хвостом опавшую листву.

– Вот и я этого не понимаю, – почесывая сквозь дыру в подошве пятку, задумался человек.

Но думал недолго. Скучно стало думать.

– Не наше это с тобой дело, Митек. Ему, конечно, видней сверху. Одно я знаю: человек должен стремиться стать Богом. Иначе у него нет шансов остаться человеком. Вот ты, Митек, никогда не станешь человеком, – пожалел бомж собаку, – потому что и понятия не имеешь, что такое Бог [2].

В приведенной цитате автор умело создает у читателя иллюзию полной самостоятельности слов и мыслей героя, свободных от его, авторского участия. В результате у читателя возникает убеждение, что, следуя теории М.М. Бахтина, «слово героя о себе самом и о мире так же полновесно, как обычное авторское слово; оно не подчинено объектному образу героя как одна из его характеристик, но и не служит рупором авторского голоса» [1, 209].

Действительно, собственно *голос автора* в исследуемом художественном тексте практически полностью редуцирован в голосах героя и нарратора и как бы не довлеет над ними, хотя и ошутим в произведении.

Обратимся непосредственно к повествованию о жизни героя, фабульно представленном в повести как житие святого: «Жил безымянный человек в парке Героев Великой Войны. В самом глухом его, неухоженном углу. Там, где под вонзившимися в землю сучьями надломленного сырым снегом великана-карагача скрывался забытый коммунальными службами города Ненуженска люк канализационного колодца. Еще недавно он жил вообще как барин, в общественном туалете возле дубовой аллеи. Но приватизировавшие эту недвижимость предприниматели переоборудовали туалет в кафе <...>. Бомж был изгнан из рая, но сожалел о теплом лежбище недолго» [2].

В уверенно звучащем здесь, монологическом, казалось бы, голосе нарратора посредством одной лишь детали обнаруживается присутствие голоса автора. Это название города – «Ненуженск». Очевидно, что данная «говорящая» номинация принадлежит автору, а не нарратору – повествователю, а не создателю объективной (в рамках данного произведения) истории.

О других случаях присутствия автора в тексте произведения свидетельствуют и следующие говорящие сами за себя многочисленные номинации, встречающиеся далее в повести: газета «Дребездень», Мирофан Удищев, Шамара Кукуева, профессор Мутантов, Дрындопопуло, Гугор Грозный, Бесталдыкин и другие. Это персонажи, принадлежащие миру, противопоставленному миру Человека без имени, с центральной фигурой в нем художника Мирофана Удищева (сокращенно – Уда – со всем вытекающим отсюда ассоциативным рядом: «удав», «удавка», «Иуда») – основного идеологического антипода главного героя повести. На фоне этих персонажей выделяется имя Светланы Петровны – жены Удищева – единственного четко прорисованного положительного персонажа в произведении, хотя и неоднозначного.

Более того, в произведении существует момент, где автор эксплицитно озвучивает свое присутствие в художественном тексте: «Когда шестью абзацами выше автор заикнулся: “как и всякий бывший алкоголик...”, он, собственно, не имея в виду ничего дурного, как раз и собирался сказать, что Гугор Базилевич был человеком чрезвычайно нервным» [2].

Однако вернемся к рассмотренной выше цитате. В ней, как нам видится, на фоне голоса нарратора наряду с обнаруженным здесь голосом автора наблюдается и присутствие голоса героя. Так, слова «вообще как барин», стилистически выбивающиеся из всего повествования и имеющие явную оценочную окраску, посредством несобственно-прямой речи отражают, на наш взгляд, скорее мысли героя, нежели нарратора.

Таким образом, нарратору как условной повествовательной инстанции, вводимой автором в художественный текст, отводится роль якобы реального, приближенного к герою свидетеля описываемых событий. Это, в свою очередь, способствует, как отмечает В. Тюпа со ссылкой на С.С. Аверинцева, возникновению в произведении «интонации доверительной и раскованной беседы автора с читателем», к «иллюзии живого голоса, зримого жеста и как бы непосредственного присутствия рассказчика» [4, 17].

Нарратор в данном случае выступает своего рода биографом Человека без имени, словно сопровождая его на протяжении определенного периода жизни. И здесь следует согласиться со следующим утверждением В. Тюпы: «Речевая маска биографа диалогизирована, в первую очередь, по отношению к самому

герою жизнеописания, <...> к его ценностно-смысловой позиции в мире. Это требует риторики двуголосого слова, манифестирующего двоякий жизненный опыт (запечатлеваемый и запечатлевающий). Основу такой риторики составляет преломляющая несобственно-прямая речь, включая «разные формы скрытой, полускрытой, рассеянной чужой речи и т.п.» [4, 17].

Представленная в цитате точка зрения современного ученого также восходит к работам М.М. Бахтина, которому и принадлежит актуализация понятия «двуголосого» слова, обнаруживаемого им там, где «происходит преломление авторского замысла в слове рассказчика» [1, 406]. Попробуем найти доказательства этого явления в нарративной структуре повести Н. Веревочкина.

Обратимся к тексту:

«Перед памятником воинам-освободителям трепетал чахлый язычок вечного огня. <...> Отсветы огня метались по бронзовым лицам воинов, чередуясь с глубокими насыщенными тенями. С некоторым удивлением и гримасой разочарования глядели они с высоты пьедестала на своего потомка. / Они заблуждались, думая, что умирают за светлое будущее. Будущее наступило. И оно не было светлым. От будущего исходил мерзкий запах предательства и нищеты. <...> Ни жизни, ни подвиги, ни смерти их не были нужны этому будущему. Общая страна была расколота, как тарелка в домашней ссоре. Бездомный человек был лишь одним из миллионов крошечных осколков, до которых никому не было дела» [2].

Косой чертой мы выделили момент, где, по нашему мнению, к голосу нарратора добавляется голос автора и фактически «заглушает» голос первого. Если до косой линии представлено предметное описание объективированной действительности, т.е. звучит чистый голос нарратора, который говорит и может говорить лишь о том, что он «видит», то со слов «они заблуждались» начинает транслироваться некое субъективное, обобщающее знание, которое принципиально не может быть доступно нарратору. Это знание гораздо шире знания нарратора, ограниченного его видением «здесь и сейчас». Безграничным знанием в произведении может обладать только автор, следовательно, в голос нарратора здесь включается завуалированный голос автора, намеренно отказавшегося от открытой демонстрации в тексте своего знания и своей позиции.

Об использовании приема завуалированности голоса автора пишет немецкий нарратолог В. Шмид: «Теодор Калепки называл этот прием <...> «завуалированной речью» <...> или «замаскированной речью» <...>. Смысл приема заключается, по его мнению, в «формальной попытке автора обмануть читателя», но в конечном счете в вынужденном угадывании» [5, 237].

Рассмотрим еще один эпизод из текста: «Вернувшись к поваленному карагачу, они долго смотрели в просветы деревьев на звезды и философствовали. / Человека в лохмотьях утешала мысль о сиротской доле его планеты. Земля, если разобраться, тоже бомж в этом сияющем холодными огнями мегаполисе космоса. / Побеседовав на эту тему с Митьком, человек шел спать. <...> / Каждый раз бомж засыпал с надеждой никогда не проснуться. Вначале его смущала мысль о собственном разлагающемся теле. / Но что такое для мертвого человека год, век, тысячелетие? Для мертвого человека и секунда, и вечность равнозначны – ничего не значащие понятия. Смерть – побег за пределы времени. Переход от кратковременного живого в вечное мертвое» [2].

Косой линией мы обозначили смену звучащих здесь голосов. Схематично, двигаясь от одной косой линии к другой, можно представить ее так: голос нарратора → голос героя → голос нарратора → голос героя → голос автора.

Там, где звучит прямая констатация внешних, «видимых» действий героя, говорит нарратор. В предложениях с несобственно-прямой речью: «с надеждой никогда не проснуться», «мысль о...», – звучит голос героя. Начиная же с вопросительного предложения, происходит некое «смешение» голосов, наложении одного голоса на другой. Кто и кому задает этот вопрос? Герой сам себе? Нарратор воображаемому слушателю? Или автор читателю? Мы склонны думать, что последнее, учитывая степень идеологического обобщения, звучащую в ответах на заданный вопрос.

Таким образом, в представленном текстовом фрагменте как бы сосуществуют несколько микротекстов, имеющих своего транслятора. Созвучие с этой мыслью находим у В. Шмида: «На наш же взгляд, явление одновременного участия двух текстов в одном высказывании, которое лежит в основе НПП (несобственно-прямой речи – А.Д.), приводит неизбежно к двуголосости, или к «двухтекстности» [5, 238], и «Следовательно, в НПП сталкиваются два видения и два голоса, два текста» [5, 239].

Столкновение разных голосов в пределах одного фрагмента текста позволяет говорить о «лабиринте голосов», выражаясь терминологией М.М. Бахтина [1, 302], или о «конфигурации голосов» – по терминологии В. Тюпы [4, 53].

Следует отметить, что категория «голос» в повести Н. Веревочкина связана не только с нарративной – повествовательной – функцией, но и с изобразительной.

Так, в определенной мере становясь персонажем произведения, голос выступает важной характеристикой города Ненуженска. Приведем цитату из текста: «Над головой перетаптывались и переговаривались. Сбоку шумело море. <...> То, что он принял за шум моря, было смешением тысяч женских и мужских голосов, в которое криками чаек вплетался детский восторг. <...> И только они исчезли, как музыка резко оборвалась, и морской шум обернулся ровным рокотом множества голосов с всплесками женского смеха и детских выкриков. Громкий шепот наверху перекрыл разноголосицу: “Чего они там вошкаются? Готово, нет? Подключили? Можно начинать?” И тот же голос <...> сердито обратился к присмирившим ногам: “Др-р-рузья! Бр-р-р-ратья и сестр-р-ры!” Напористый, рычащий голос нарастал горным обвалом, дробно рассыпал горох непривычных уху слов: “Пер-р-р-рестр-р-ройка... демокр-р-р-ратия... пар-р-ртокр-р-ратия...” Изячно-пышные, залитые солнцем ноги незнакомки вместе с другими, <...>, почтительно внимали Голосу. Это был яркий, но чужой мир, в котором не было места смотрящему из темноты» [2].

Таким образом, художественный мир повести «Человек без имени» наполнен голосами. Для автора голос является отражением жизни, отсутствие голоса подобно смерти, как об этом свидетельствует следующая цитата: «Снегопад загасил горящую свалку. Все стало белым, мертвым, безголосым» [2].

Однако особую роль в произведении полифония голосов играет в мире Удищева. Здесь представлены самые разнообразные формы звучания голосов нарратора и персонажей – от ироничного комментария первого до внутренних монологов и обширных диалогов вторых. Обратимся к тексту: «Если сказать о таком странно избирательном чувстве, как совесть, то, подписывая своим именем чужую картину,



Удищев ничего похожего на ее угрызения не испытывал. Наоборот, чувствовал он себя благодетелем и спасителем почти бескорыстным. Просто подмастерье, ученик, из жалости подобранный им на улице, выполнял свою урочную работу. Талант – это тот же товар. Прозябавший на помойке бомж многим обязан ему, Удищеву. Да что значит многим? Всем. Жизнью» [2].

И следующее:

– Ты ли это намазал, Уда? – восхитился до оскорбления Дрындопопуло. <...>

– Сам не знаю, откуда это из меня поперло, – заскромничал, приосанившись,

Удищев.

Повисла легкая и приятная, как осенняя паутинка, пауза.

Молчание прервал Дусторханов.

– А сколько бы это могло стоить? – спросил он и выпятил губы. <...>

Дусторханов подошел ближе к картине. Его чуткие, не испорченные никотином ноздри уловили густой запах валюты [2].

Как видим, автор дает возможность не только нарратору дать оценку героям фальшивого мира Удищева, но и им самим, посредством прямой, косвенной и несобственно-прямой речи проявить себя так, чтобы у читателя без прямого авторского комментария сложилось адекватное замыслу автора мнение о данных персонажах. Примечателен в связи с этим финал повести.

Так, начинаясь диалогом бомжа с прирученной им собакой, повесть завершается диалогом Удищева с уничтоженной им Шамарой. И в том и в другом случае преобладает голос персонажа, а не нарратора. Но если голос Удищева постепенно набирает силу и торжествующе звучит в финале повести, то Человек без имени оказывается к финальной части произведения и человеком «без голоса», а в авторской концепции это равносильно смерти.

Вместе с тем, из заключительной речи Удищева полностью исчезает и голос нарратора. Таким образом, автор словно оставляет читателя наедине с этим персонажем, отдавая читателю право на самостоятельное завершающее слово с собственной оценкой прочитанного.

Такова, на наш взгляд, принципиальная позиция автора произведения, исходя из проведенного нами, но далеко не исчерпывающего исследования полифонической структуры повести Н. Веревошкина «Человек без имени».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. Монография. Киев "Next", 1994. – 511 с.
2. Веревошкин Н.Н. Человек без имени // Дружба народов. – 2006. – № 11. – <http://magazines.russ.ru/druzhba/2006/11/ve2-pr.html>
3. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – Москва: Интрада, 1996. – 220 с.
4. Тюпа В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). // Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение, Серия "Лекции в Твери. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.
5. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. – (Studia philologica).

