



DOI 10.22363/2312-8011-2018-15-2-303-319

КОНЦЕПЦИЯ АДРЕСАТА И ИДЕАЛЬНОГО РЕЦИПИЕНТА В ПРОЗЕ А. КИМА

А.А. Джундубаева

Казахский национальный педагогический университет им. Абая
Республика Казахстан, 050000, Алматы, ул. Достык, 13

В статье представлен нарратологический анализ повествовательных особенностей прозы А. Кима — современного русскоязычного писателя России и Казахстана, чьи нарративные практики дают богатый материал для нарратологического исследования поликультурного пространства его художественных текстов, в частности, проблемы повествовательных инстанций — нарратора и наррататора — адресанта и адресата, отправителя и получателя художественной информации. Для анализа выбраны повести «Соловьиное эхо», «Луковое поле» и «Лотос», позволяющие апробировать теоретические положения нарратологии и дополнить их эмпирическим материалом. В результате исследования обнаружена специфическая, свойственная для наррации А. Кима полифония нарраториальных голосов и сложная модель коммуникативных пар, создающих уникальную нарративную структуру произведений писателя. В работе предпринята также попытка типологизировать выделенные в прозе А. Кима типы наррататоров — адресатов — в их взаимодействии с типами нарраторов — адресантов художественной информации. Особое внимание уделено концепции идеального реципиента как участника опосредованной текстом коммуникации автора с читателем.

Ключевые слова: нарратология, адресат, адресант, реципиент, нарратор, наррататор, нарративная модель

1. Введение

Одной из основных проблем нарратологических поисков в современном литературоведении признается проблема взаимодействия между нарратором и наррататором — двумя базовыми инстанциями любой нарративной модели, обеспечивающими, по замечанию Д. Урусикова, «прямую коммуникацию в тексте» [1. С. 58]. Именно нарратор — в роли отправителя художественной информации — и наррататор — в роли ее получателя — образуют главную коммуникативную пару в тексте, определяющую особенности нарративной модели произведения. Для ясности терминологии, используемой в данной статье, отметим, что под *наррататором* в нарратологии понимается слушатель *нарратора* — рассказчика, повествователя: нарратор отправляет сообщение, наррататор получает его. Иными словами, нарратор в коммуникативной цепи выступает адресантом художественной информации, наррататор — ее адресатом. Впервые термин «наррататор» был введен и получил теоретическое обоснование в трудах американского наррато-

лога Дж. Принса в 1971 году: «Все повествования... рассказывают ли они историю или просто пересказывают последовательность действий во времени, предполагают не только как минимум одного нарратора, но и как минимум одного нарратора, нарратор — это некто, к кому обращается нарратор» [2. Р. 7].

В. Шмид определяет *нарратора* как фиктивного читателя — это «адресат фиктивного нарратора, та инстанция, к которой нарратор обращает свой рассказ» [3. С. 97].

Нарратор, по замечанию В. Шмида, так же, как и нарратор, может изображаться двумя способами — *эксплицитно* и *имплицитно*. Примером эксплицитного изображения могут служить обращения «почтенный читатель», «любезный читатель», «просвещенный читатель» и т.п. Имплицитное изображение нарратора «надстраивается над изображением нарратора, потому что первый является атрибутом последнего» [3. С. 101]. По В. Шмиду, «в каждом нарративе имеется фиктивный читатель, поскольку индексы, указывающие на присутствие нарратора, как бы слабы они ни были, полностью никогда не исчезают» [3. С. 101].

Исходя из представленных определений нарратора в прозе А. Кима, мы выделяем фиктивных нарраторов, эксплицитно представленных в нарративной структуре произведения, имплицитного читателя, скрыто присутствующего в тексте произведения и идеального читателя, включенного автором во внутритекстовую коммуникацию. Выделенные типы нарраторов, в свою очередь, подразделяются нами на реальных и идеальных, конкретных и абстрактных, единичных и универсальных, материальных и нематериальных. Ключевая роль при этом принадлежит идеальному читателю, или реципиенту, как высшей инстанции, к которой обращено слово автора. Тип нарратора всегда определяется типом нарратора.

Изучение проблемы функционирования нарратора и нарратора в качестве взаимосвязанных элементов коммуникативных пар в рамках нарративной модели произведения исследуем на материале повестей А. Кима «Соловьиное эхо», «Луковое поле» и «Лотос» [4]. В них можно выделить несколько исповедальных историй, имеющих различную нарративную структуру.

2. Обсуждение

Композицию повести «Соловьиное эхо» составляют два рассказа: рассказ Отто Мейснера и рассказ его внука. Взаимосвязь этих двух дискурсов, их взаимопроникновение определяют нарративную специфику произведения.

Рассказ Отто Мейснера является своего рода исповедью, представленной в виде дневника, читаемого его внуком, т.е., по сути, она имеет двух нарраторов: один пишет ее, другой воспроизводит. Первого в связи с этим можно назвать *исповедальным*, второго — *внешним*, так как он становится как бы участником истории своего деда и представляет все как виденное им самим. В основе исповедальной истории Отто Мейснера лежит его путешествие и встреча с любимой женщиной, сыгравшие решающую роль в его судьбе. И внук при этом словно сопровождает деда от начала его путешествия до его исчезновения. Однако лич-

ность внука определяется не сразу, и сначала рассказ об Отто Мейснере звучит в изложении *имплицитного* (скрытого, невыявленного) нарратора:

Жизнь была поглощена беспредельной тьмой, откуда уж не своей волей, а лишь силою этих слов, бегущих извилистой струей строчек, Отто Мейснер выпал в дождливую летнюю ночь 1912 года, оказался на влажных мостках речной пристани. Река была черна и огромна, дальний край ее, удаленный на много верст от пристани, светился длинной полосой тусклого серебра [4. С. 107].

Попытаемся разобраться, к кому обращено повествование имплицитного нарратора, кто является получателем его информации. Напомним, что адресатом нарратора в произведении В. Шмид называется фиктивного нарратора, под которым подразумевается и читатель, и слушатель, а если шире — реципиент, воспринимающий повествуемую историю. По замечанию немецкого ученого, «выявленность нарратора зависит от выявленности нарратора: чем более выявлен нарратор, тем сильнее он способен вызвать определенное представление об адресате» [3. С. 101].

Отсюда в рассмотренной выше цитате, где сам нарратор является имплицитным, можно предположить присутствие имплицитного слушателя, так как нарратор не называет его в своем повествовании. Иначе говоря, без имплицитного нарратора не будет и имплицитного нарратора. В дальнейшем, чтобы исключить терминологическую путаницу, мы будем называть нарратора адресатом нарратора.

Итак, при всей неопределенности адресата имплицитного нарратора последний все же предполагает для себя некий его образ, например:

И черная, чуть выгнутая линия дальнего берега казалась Отто Мейснеру хрупким мостом через сумрачный Стикс, и где-то близко, среди шелеста дождя и всплесков речных волн, ощущалось присутствие вечного Харона, слышался во тьме сердитый старческий кашель. Видимо, служитель Аида был недоволен, что на пороге нового века выстроен этот воздушный мост, по которому всякому вольно разгуливать, не прибегая к услугам старого перевозчика [4. С. 108].

Нарратор здесь, включая в повествование ряд мифологем, как бы надеется на слушателя, который поймет культурный код, заложенный в этом сообщении, т.е. наделяет в данном случае своего адресата определенными фоновыми знаниями и способностями.

Обратимся к следующему фрагменту в тексте:

Отто Мейснер лишь вздохнул грустно и вновь принялся тихо расхаживать по пристани. / Он подумал, что весь этот трудящийся простодушный люд земли на обоих ее полушариях, будь то черный бушмен, коричневый неон или белый батрак на прибалтийской мызе, — все они суетятся от младенчества до старости в тревожных поисках хлеба насущного и существуют, если представить абстрактно, перемещаясь лишь в направлении горизонтальном. В то время как человек, рожденный под этим высоким именем, должен бы устремляться бесконечно ввысь по вертикали. / И магистр, вздохнув еще раз, посмотрел в небо, надеясь увидеть там хотя бы одну звезду. Но вверху ничего, кроме тьмы и смутного дождя, не было [4. С. 110].

Данная цитата интересна нам как с точки зрения адресата, так и с точки зрения нарратора. Косыми линиями мы выделили границы, где, на наш взгляд, происходит смена субъектов повествования. В начале, до слов «он подумал» и в конце, со слов «и магистр, вздохнув еще раз» говорит имплицитный нарратор, выполняющий функцию *внешнего* нарратора. Он передает внешние действия героя и обстановку, в которой тот находится. Центральная же часть данного фрагмента ведется, по нашим представлениям, имплицитным нарратором в роли *философского* нарратора. Несмотря на то, что он якобы с помощью несобственно-прямой речи выражает мысли героя, очевидно, что объектом его повествования становится уже не герой, а абстрактный образ человека.

Основное отличие внешнего и философского нарраторов состоит в том, что первый показывает *человека таким, какой он есть*, второй — *таким, каким он должен быть*. Это, в свою очередь, определяет и особенности субъектов восприятия повествуемой ими информации. Так, в роли слушателя внешнего нарратора, излагающего причинно-следственную связь событий жизни Отто Мейснера и реальные, порой даже бытовые, подробности о нем, как увидим дальше, представляется образ такого же довольно реального человека, способного гипотетически оказаться рядом с героем и понять его. Адресат же философского нарратора — некий абстрактный человек, существующий вне пространственно-временных ориентиров, такой же, как и тот, о ком говорит этот нарратор.

Таким образом, можно говорить о том, что со сменой субъекта повествования меняется и субъект восприятия, рецепции. Внешний нарратор, говоря о герое — *реальном земном* человеке, как бы *приземляет* своего слушателя, тогда как философский нарратор, повествуя об *идеальном космическом* человеке, слушателя *возвышает*. На этом основании первого адресата можно назвать *реальным*, непременно учитывая при этом его художественную условность, второго — *идеальным*. Подтвердим выявленное между ними отличие текстом:

Тонкая, обессиленная шея и грудь больной были жалобно и равнодушно открыты постороннему взору, но Отто Мейснер не отвел своих глаз, потому что уже хранил в душе супружеский покой при виде ее тела... / а мы знаем, что Отто Мейснер получил от любви к этому телу свое продолжение — большую, протяженную во времени и пространстве ветвь рода Мейснеров... / Но, не забегая вперед событий, напомним еще раз себе, что, вызванный из небытия совершать все то, что он теперь перед нами совершает, этот Человек нашего воображения и братской тоски нашей по нему является лишь приблизительным и условным запечатлением. И кто же, кто станет возражать на то, что всякий воспоминаемый милый человек является лишь частью нашего духа, нашей мечтой и безупречным изваянием наших помыслов... И мы сами, еще занимающие некий объем трехмерного пространства, уже являемся чьим-то воспоминанием, в котором, увы, будет так мало от нас сущих... И тогда станет ясно, что человек, имевший душу, сохранится в мире не тем, что он собою представляет, а каким-то мгновенным и ярким отсветом своим, похожим на вспышку выстрела за широким ночным полем [4. С. 119—120].

В данной цитате появляется еще один нарратор — *внутренний*. Если внешний нарратор может излагать только факты из прошлого и настоящего героев, т.е. то, о чем он мог узнать как бы от самого героя, то внутренний знает о героях больше,

что позволяет ему повествовать и об их будущем. Другими словами, первый знает, что происходило и происходит с героями сейчас, второй — что с ними было после событий, описанных первым, т.е. он как бы дорассказывает историю героев, начатую внешним нарратором.

После него в повествование вступает философский нарратор, принимающий здесь, в отличие от представленного выше имплицитного философского нарратора, эксплицитное выражение в форме местоимения «мы». Этот переход обозначен нами в приведенном фрагменте второй косой чертой и связан с переходом от повествования о герое — конкретном человеке — к повествованию о человеке как субстанциональной единице.

Все сказанное первыми двумя нарраторами имеет отношение либо к прошлому, либо к настоящему, либо к будущему героев, тогда как все, произносимое философским нарратором, говорится безотносительно ко времени, его размышления не имеют временного плана. Вневременность указывает на абстрактность и постоянство описываемых им явлений, т.е. в отличие от внешнего и внутреннего нарраторов философский нарратор говорит не о преходящем, а о вечном. Отсюда, на наш взгляд, очевидно, что первые говорят для реального адресата, *единичного и конкретного*, последний — для идеального, *универсального и абстрактного*. При этом форма местоимения «мы», в которой повествует философский нарратор, как бы приобщает в данном случае к его повествованию этого идеального слушателя, эксплицируя его, таким образом, в тексте произведения.

Следующая смена нарраторов происходит, когда внук Отто Мейснера, имплицитно выполняющий до этого функции внешнего и внутреннего нарраторов, эксплицитно обнаруживает себя в качестве *исповедального* нарратора истории своего деда:

Я один из потомков Отто Мейснера... у меня огненно-рыжие волосы. Я вижу вспышку выстрела на дальнем краю ночного поля. И вслед за этим представляю своего легендарного Гросфатера, величественно разгуливающего по небеса, среди звезд ночных [4. С. 121].

Интересно взаимодействие этого нарратора с философским:

Те, кто любил, знают главную тайну любви: непомерным блаженством осуществления исчерпывается она, и вроде бы только смерть остается после для них двоих, любивших. Но незримый пока третий строитель любви наплывает из таинственной пустоты будущего, столь похожего на прошлое, и становится близко, наг и высок, соединяя своим существом небо с землею, тлен и цветение, свет с космической тьмой. И тому доказательство я, я — рыжеволосый внук Отто Мейснера, и он знает об этом. Осуществилось, с облегчением думает он, слушая соловьиную песнь. И он словно всегда знал об этом непременно осуществлении и потому мог так уверенно действовать во всех своих проявлениях доброты, щедрости и бескорыстия [4. С. 124].

До слов «и тому доказательство я» говорит философский нарратор. Его речь, лишенная временного плана, замедляет повествование о герое, более того, она «уводит» это повествование от него, что доказывает интерес философского нарратора не к конкретному герою (как это у внешнего, внутреннего и исповедального нарраторов), а к человеку вообще. Особенность исповедального нарратора

здесь определяется тем, что он передает мысли и чувства двух героев: Отто Мейснера и его внука, — первого — с помощью несобственно-прямой речи, второго — непосредственно с помощью слов героя.

Собственно исповедь героя звучит в его диалоге с женой Ольгой:

Но послушай, божество мое, я должен полностью открыться тебе, чтобы ты знала заранее, на что решаешься. Ты видишь перед собою человека, самого одинокого на свете... Я пожил еще мало, но проучился достаточно, и все учение, которое я постигал, оставило во мне одни лишь сомнения... / Везде то же самое, Ольга, везде одно и то же. Человек в таком виде, каков он есть, — двурукий, двуногий, с круглой головой, — он слишком отягощен влажным содержанием своих внутренних органов, и дух его у них в плену. Я объехал полмира и могу теперь сказать, что все дела человеческие крутятся лишь вокруг куска пищи [4. С. 125].

Данная цитата служит примером «вкрапления» слов философского нарратора в исповедальное слово героя, иными словами, философский нарратор словно «вырастает» из исповедального. И в этом случае адресат, к которому обращается исповедальный нарратор (в приведенном фрагменте это Ольга), является условным, фиктивным, так как, по сути, слово нарратора обращено здесь не столько к ней, сколько к некоему идеальному слушателю, выходящему за пределы эмпирического опыта героя. В таком взаимопроникновении дискурсов двух повествовательных инстанций мы усматриваем намерение автора вложить в речь как бы реального персонажа свою философскую концепцию человека. Следовательно, реальный адресат ближе к герою, идеальный — к автору.

Употребляя определение «исповедальный» по отношению к нарратору, передающему внутренние переживания внука и его деда, мы имеем в виду не исповедь как покаяние за ошибки земной жизни, а исповедь как размышления человека над смыслом человеческого бытия и месте человека в мире. Эти вопросы волнуют и Отто Мейснера, и его внука, ищущего «истинные границы» своей «духовной сущности» [4. С. 120], что доказывает извечность этих вопросов и их бесконечную неразрешимость. Но именно попытка найти на них ответы может сближать, по мысли автора, людей, разделенных временем и пространством. Особенно это становится очевидным из принципиально невозможного диалога между дедом и внуком, выступающими по отношению друг к другу в роли нарраторов и слушателей одновременно. Сначала это диалог между живым Отто Мейснером и его еще не рожденным внуком:

— Человеку иногда представляется, внук мой, что глубокий сон есть его бытие и вокруг вращается лишь синяя воздушная сфера, чуть освещенная сонмами непостижимых огоньков... И невыразимое чувство отдаленности от всего прошлого достигнет его, и покажется ему, что но никогда не знал ни вкуса яблока, ни поцелуя матери... Только человек, наделенный божественной душой, способен постичь свою тревогу бытия и через это познать тревогу о других. И поэтому, мой дорогой, мы можем вполне довериться друг другу. Вот как ты мне и я тебе.

— Отто Мейснер! Я по достоинству оценю это высокое наше свойство, когда и сам, в свою очередь, ринусь однажды в августовский звездопад на землю и стану человеком. О, какое это неистовое волнение — знать, что будешь на земле человеком! Все мое звездное вещество кипит от этого волнения [4. С. 134—135],

а затем — между живущим на земле внуком и умершим дедом:

Но все же я очень рад, что подпортил нос другу своей бывшей жены, уехал от них и теперь живу здесь. А больше всего я рад тому, что никто меня не принуждал так действовать. И все последующее вышло у меня тоже без принуждения — я сам, все выбрал сам...

— Но так ли это, мой внук? Так ли уж ты сам сделал выбор? Не я ли взял тебя потихоньку за руку и привел сюда?..

— Да, да, Отто Мейснер! Мне в голову пришло поехать к брату, забрать твои бумаги и почитать... С этого и началось, ты прав.

— Вот видишь, все имеет причину, связь и свое особенное значение в нашем мире. И подлинная духовность нетленна — она приходит на помощь, когда нужно, легко преодолевая даже барьер смертного мига [4. С. 188—189].

Представленные диалоги демонстрируют, что для автора не существует границ между жизнью и смертью, между земным и космическим существованием человека. Л. Аннинский так объясняет философскую концепцию А. Кима: «Необычно для нашей традиции прежде всего ощущение смерти не как пресечения, а как превращения жизненной материи. Смерть — просто выход в иную Вселенную. Это событие в цепи событий, а не обрыв цепи... смерть как бы равна жизни... По существу все существенное происходит во вневременном, сомкнутом Единстве вечности, а сутолочь временных воплощений мучительна, хаотична и абсурдна» [5. С. 533].

В возможности общения материального человека с нематериальным, духовным обнаруживается попытка автора показать первичность общения душ, для которого нет границ. Писатель создает как бы «вечного» человека, вобравшего в себя все лучшее от реально существовавших людей и способного передвигаться в бесконечном времени и пространстве. Этим и объясняется мудрость не живущего уже на земле Отто Мейснера. Он словно познал после смерти некую запредельную истину, которую теперь хочет донести до своего внука, а посредством него — и до всего будущего поколения.

Таким образом, выявленная система нарраторов и соответствующих им адресатов — адресатов — служит в повести «Соловьиное эхо» средством выражения авторской концепции. Представим найденные нами в произведении коммуникативные пары в виде таблицы.

Таблица 1

Выявленная типология нарратора (адресата) в прозе А. Кима

Критерии нарратора	Тип нарратора	
	реальный (в рамках художественного текста)	идеальный
Соответствующий тип нарратора	Внешний, внутренний, исповедальный	Философский
Основной способ изображения	Эксплицитный	Имплицитный
Степень приближенности к герою	Близкий	Удаленный
Степень приближенности к автору	Удаленный	Близкий
Степень выраженности	Конкретный	Абстрактный
Степень уникальности	Единичный	Универсальный
Соотнесенность с живым человеком	Материальный	Нематериальный, духовный

Для завершения исследования проблемы нарраторов, предпринятого нами в рамках данной статьи, мы обратились к повести «Луковое поле». Остановимся на тех особенностях ее нарративной структуры, которые еще не были нами изучены при анализе предыдущей повести. Особый интерес здесь представляет полифония исповедальных голосов, часть из которых звучит только в сознании персонажей, часть — как внешне звучащий голос, но и те и другие представляются автором в виде реального диалога (в цитате курсив А. Кима — А.Д.):

— Напрасно дядюшка обижает жену.

— Я ему то же самое сказала: «Зачем вы обижаете тетушку?»

Эх, Люба, если бы ты знала, кто кого в этой жизни в самом деле обижает, ты бы тогда помолчала... Ушел я от нее в первый раз, ушел в одних суконных тапочках... А я с нею прожил двадцать пять лет: десять до и пятнадцать после войны. *Угомонись ты, зануда нелюбимая.* Угомонись, сказал ей. И запомни: я никогда ничего не хотел для себя... И если после войны я не вернулся к тебе, то ты сама виновата... А если теперь я здесь, с тобою... то знай, что единственно ради детей. Хочу обеспечить их, чтобы стали на ноги, в том числе и дети от той женщины, которую ты готова разорвать на куски... Справедливость должна быть. У нее есть, у тебя нет ее. Она ведь сама мне сказала: «Поезжай к своим детям».

Поезжай к своим детям. А этих я сама выращу: что мне, картошки не хватит на двоих галчат? Хватит, Саша, а ты поезжай. Не мучь себя, не насилуй сердца... Чужим счастьем расплатилась за свое собственное, девять лет при тебе была, хватит мне. Поезжай к своим детям. Они ждут тебя [4. С. 256—258].

Начатый как действительный диалог, имеющий реальных, *материализованных* коммуникантов, далее он переходит в диалогизированный монолог, имеющий реальных адресантов, но при этом — *нематериализованных*, воображаемых в качестве реальных в вымышленном ими диалоге адресатов. Таким образом, в данном случае можно говорить о разделении реального нарратора на материализованного и нематериализованного, воображаемого, другими словами — на *собственно реального* и *условно реального*.

В этой связи парадоксальным выглядит исповедальный диалог двух героев — Павла и Жени-тулячки:

— Отец мой по уму профессором мог быть. Чуешь? А бегает в рваном пальто.

— Ох, что я пережила, что пережила... Никто, никто не узнает. Все видела, все испытала на своей шкуре.

— А ма... матушка была женщина простая. Он ее где-то в Туркестане нашел, на... на стройке. Привез в Москву.

— А я уж не искала его, когда вышла на волю через двенадцать лет. Пятилетним ведь потеряла, и если жив, думаю, зачем ему такая мать? Коли сумел выжить и живет без меня — пускай и дальше так будет, не нужна я ему. На том и порешила.

— Меня он тоже пятилетним бросил с матерью. Не знаю, чего у них там вышло, а перед самой войной он ушел из дома — и хана, с тех пор гу... гуляет на свободе [4. С. 267—268].

Парадокс заключается в том, что, исповедуясь друг перед другом, герои не слышат друг друга. Павел — брошенный сын, Женя — бросившая сына мать, однако ожидаемого сочувствующего слова не произносит ни один из них. В отличие от представленного выше фрагмента, где реальный адресант обращается к вооб-

ражаемому адресату, здесь при наличии действительно реального, присутствующего слушателя герой, однако, говорит не с ним, а с тем, о ком он говорит: Павел — с отцом, а Женя — с сыном. Первый исповедуется от чувства обиды на отца, вторая — от чувства вины перед сыном, и оба вместе с тем исповедуются перед Богом — безусловной исповедальной инстанцией.

Этот пример служит подтверждением присутствия в качестве слушателей, адресатов одного и того же дискурса двух нарраторов — собственно реального и идеального.

Необычное изображение последнего находим в заключительной части повести:

Мы зачинаемся в нежности среди звездных миров, как среди кустов, — в теплой плазме нежности отца и матери, благословенных родителей наших. Ликуйте! В мире ожидается новая звезда — будущая звезда, чей яркий свет слепит сомкнутые очи неистовых творцов, и взрывом радости, двухголосой стремительной фугой, увенчивается долгий путь вселенских веществ к мигу сотворения человека. Ликуйте — мы уже здесь [4. С. 286].

Очевидно, что повествование в данном случае принадлежит философскому нарратору. Однако местоимение «мы» здесь обозначает не только его и не столько конкретную, реально существующую в земном измерении группу людей, а все человечество в целом, к которому относится и читатель, включенный посредством этого философского нарратора в авторскую коммуникацию.

Если до этого, говоря об адресатах нарраторов, функционирующих в произведении, мы выделяли реального и идеального слушателей, как участников внутритекстовой коммуникации, то на уровне внетекстовой коммуникации мы выделяем *идеального*, или *абстрактного, читателя* как получателя слова автора. На разграничение этих инстанций указывает В. Шмид: «*абстрактный читатель* — это предполагаемый адресат или идеальный реципиент *автора, фиктивный читатель* — адресат или идеальный реципиент (читатель или слушатель) *нарратора*» [3. С. 99].

Традиционно идеальный реципиент не представлен в тексте произведения, хотя всегда имплицитно подразумевается автором в нем. Но А. Ким эксплицирует своего абстрактного читателя, одновременно эксплицируя и абстрактного автора:

Не хватило бы у меня воли, мужества и силы до сих пор терпеть подобную работу, если я не открыл бы тебя, мой Звездный Брат. Когда-нибудь ты явишься в мир и твердой рукою, а не дрожащей и нерешительной, как моя, дорисуешь намеченный силуэт, заполнишь его животрепещущей светотенью и сочными корпусными мазками, — создашь истинный образ, во всей полноте и правдивости, воспользовавшись, может быть, той концепцией человека, которую в мучениях создал я, скромный исследователь, заблудшая командировочная душа второй половины двадцатого века [4. С. 310].

Более того, автор в «Луковом поле», по собственному его признанию, воспринимает идеального читателя, которого он себе «вымечтал», говоря словами У. Эко [6], своим соавтором:

Добросовестно передам тебе, мой соавтор, еще несколько сведений об этом человеке, чтобы ты лучше, убедительнее мог завершить его портрет [4. С. 311].

Таким образом, автор сам озвучивает волнующую его проблему определения человеческой сущности, до этого выражаемую с помощью философского нарратора. Свою концепцию человека он формулирует так:

И вот она, моя концепция человека, которая пришла ко мне фантастическим и, если хочешь, провидческим путем через сон: МЫ, каждый из нас, — явления такие же, как звезды. МЫ летаем, МЫ бессмертны и свободны... Так вот, мой Звездный Брат, грядущий, прекрасный, любимый: когда ты познакомишься с этой версией Человека — как равного звездам, духовного, а, значит, и бесконечного существа, — в тот же миг ты и поймешь мою правоту [4. С. 311].

«МЫ», впервые появившееся именно в этой повести, становится в философской концепции А. Кима символом всего человечества, ушедшего и грядущего, к которому автор приобщает и нас, читателей.

В повести «Лотос» «МЫ» становится ключевым повествующим голосом в полифонии нарраториальных голосов. Он звучит в самом начале произведения как слова *эксплицитного нарратора*:

Если МЫ вздохнем разом, воздух Земли поднимется невиданным ураганом. У нас хватит времени, чтобы о каждом сочинить достойный реквием. Его МЫ исполним нежно, истово, с возвышенной печалью [4. С. 454].

Этот фрагмент выделен в тексте отдельным абзацем, после которого начинается история главного героя. Проблематика произведения, связанная с отношениями между матерью и сыном, раскрывается на уровне взаимодействия нарративных инстанций, определяющих нарративную специфику повести:

Художник Лохов не побрился перед отъездом и довез свою суточную щетину до материнского смертного ложа. Осторожно целуя старуху в неподвижное белое лицо, он вдохнул запах прелого тела, она же, не открывая глаз, со слабым стоном отвернулась [4. С. 454].

Если в ироничном повествовании о Лохове вполне очевидно присутствие *имплицитного безличного всеведущего и вездесущего нарратора*, исходя из определения В. Шмида [3. С. 80], то в повествовании о «МЫ» и от лица «МЫ» для нарратолога встает главный вопрос: «Кто говорит?» С формальной точки зрения рассказчика в данном случае можно обозначить как *эксплицитного личного* и тоже *всеведущего и вездесущего нарратора*, суть создания которого В. Шмид объясняет так: «Нарратор может быть сконструирован как сверхчеловеческая всеведущая и вездесущая инстанция, живущая в разные эпохи, проникающая в самые потаенные уголки сознания персонажей» [3. С. 69]. При этом ученый замечает, что совершенно не обязательно, чтобы за этой инстанцией угадывалась человеческая сущность: «Проблематику личности нарратора нужно отличать от проблематики его антропоморфности. Повествующая инстанция может быть личностной, но в то же время не быть человеком. Это тот случай, когда повествование ведется всеведущим и вездесущим нарратором, когда оно выходит за рамки определенной пространственной и временной точки зрения, ограниченной возможностями единичного человека. Всеведущий и вездесущий нарратор — богоподобная ин-

станция, которая в нарратологической традиции не раз обозначалась как «олимпийская» [3. С. 72].

Такой «олимпийской» инстанцией в повести и становится «МЫ» — «голос всех людей, живших на земле раньше, живущих сегодня, тех, что будут жить завтра, это голос всего человечества», — как определяет его В. Бондаренко и называет «всечеловеческим “МЫ”» [7. С. 563].

В связи с этим каждый герой повести воспринимается как частица великого «МЫ». В нем, на наш взгляд, ощущается и присутствие авторского голоса. Не случайно поэтому В. Бондаренко говорит о «писательском МЫ». Вместе с тем данная номинация, очевидно, включает в себя и адресата высказывания, за которым угадывается читатель. Таким образом, нарративная стратегия автора такова, что читатель с самого начала становится вовлеченным в нарративную интригу произведения.

Функционирование инстанции «МЫ» осуществляется в модальности знания. Универсальность понятий, транслируемых этим нарратором-«олимпийцем», и философская основа его высказываний дают основание назвать его философским нарратором. Помимо него в произведении представлены и другие нарративные инстанции, присутствие которых свидетельствует о полифонии голосов, которую А.В. Попова называет «структурообразующим принципом построения» повести «Лотос»: «Содержательно значима ориентация писателя именно на полифонию, для которой характерно равноправие голосов, в противоположность гомофонии, в которой голоса подразделяются на главный и сопровождающие» [8].

По убеждению А.В. Поповой, это связано с тем, что «при создании композиционного целого произведений А. Ким использует приемы, заимствованные из другого вида искусства — музыки» [8]. Говоря об особенностях повествования в повести «Лотос», А.В. Попова объясняет их следующим образом: «Каждая глава повести содержит в себе развитие нескольких сюжетных линий, связанных с образами Лохова, его матери, старика-корейца Пака. Герои поочередно получают возможность повествования от первого лица, иногда смена субъектов повествования происходит в пределах одного абзаца. С помощью такого построения создается эффект одновременности звучания нескольких голосов. Эпизоды из жизни матери Лохова, начиная со времени ее юности и заканчивая старостью, самого художника Лохова, корейца Пака, их размышления, воспоминания свободно сменяют одно другое, все это соединяется автором в единое многоголосое целое. Постоянно чередуясь между собой, голоса, тем не менее, развиваются каждый самостоятельно, с достаточной степенью автономности...» [8].

Действительно, произведение представляет собой переплетение трех исповедей: Лохова, его матери и старика Пака. Их дискурсы принципиально отличаются друг от друга. Рассмотрим нарративную структуру каждого из них.

В исповедальной наррации матери звучит как бы два голоса: ее настоящей — умирающей и умершей — и ее прошлой — живой. Двуголосость дискурса матери отражена в тексте графически и является отражением безвременности в ее сознании (курсив в цитатах здесь и далее А. Кима. — А.Д.):

Сынок, где ты? Слышу твой голос. У меня... тут совсем тесно стало, в степь, в степь мне хочется. Там, в степи, белый домик стоит, зеленой краской ставенки покрашены. ...А тебя все нет, ну куда же ты запропастился, сынок, разве дорога-то к степи не за

оврагом? Ох, пробегаешь ты где-то, а придешь, и меня уже нету. И поплачешь ты, горько поплачешь, глядя на стул, где я последний раз сидела... Так вот же он, рядышком. Вот он, ясноокий, в светлом мире сидит под деревом, ну конечно, он. Весь замурзанный, в рубашонке одной, землю ест. Сынок, что же ты глину сосешь? Вот ты дуралей какой, вот землеед несчастный мой! Сиротинушка... [4. С. 456—457].

Совмещение прошлого и настоящего времен в мире умирающей матери выглядит трагически: ее воспоминания связаны только с маленьким сыном, она ничего не говорит и не может сказать ничего о нем взрослом, так как сын никогда не навещал ее после отъезда из дома. В этом умолчании звучит укор Лохову.

Исповеди матери и сына переплетаются, при этом наблюдается постоянная смена нарраторов — с имплицитного на эксплицитного и наоборот. Это исповедальные нарраторы, транслирующие исповедальное слово героев. Обратимся к тексту:

Лохов полагал, что мать ничего не слышит, ничего не понимает, не может ни думать, ни вспоминать прошлого, как мог он сам, сидя рядом с нею; он опоздал, не успел вымолить у нее прощения, / теперь уж мне не объяснить ей, ради чего я мучился и мучил ее, лишь с отчаянием думал он [4. С. 455].

Косой линией мы отметили переход от имплицитного исповедального нарратора к эксплицитному. Как видим, и тот и другой выражают мысли Лохова, но первый — с помощью косвенной речи в форме третьего лица, второй — с помощью внутренней прямой речи от первого лица. Изменение, так сказать, «лица» нарратора свидетельствует о неполной откровенности героя, о его желании скрыться за «другим лицом», за чужой маской.

В отличие от него исповедь матери звучит только от первого лица, что говорит о ее предельной откровенности:

Жизнь мне часто представлялась адом, вместо чертей видела я звероподобных мужиков с мутными глазами, бешеных от похотливой крови самцов, которые готовились схватить, бросить меня на пол... О, если бы я была по-прежнему жива, то опять никому не рассказала бы и опять умерла и унесла бы в могилу свою страшную тайну [4. С. 476—477].

Парадоксальный с точки зрения обычной логики монолог героини в художественном мире А. Кима столь же реален, как речь живого человека. В философской концепции автора человек существует в двух пространствах — земном и космическом. Смена пространств происходит следующим образом: Космос — Земля — Космос. И смерть в связи с этим не обрывает жизнь человека, а переводит ее на другой виток, в новое пространство. Она возвращает человека Космосу, к его изначальной, истинной сущности, где он снова становится частью великого «МЫ», как и мать Лохова:

Меня нет уже в тех пространствах, где течет прозрачная кровь воздуха... но я взамен этой утраты обрела иное дыхание и новый простор для полета — я теперь поющий голос, мгновенье вечного Хора [4. С. 475].

Завершившись материально, став «чистым» голосом, освобожденным от всего земного, условного, мать может сказать всю правду о себе, тогда как матери-

альная незавершенность ее сына не позволяет ему сказать правдивого слова о себе, поэтому его исповедь лишь в некоторых случаях звучит от первого лица, в тех эпизодах, где Лохов находится возле матери: у ее кровати, на ее могиле. Автор словно дает горою возможность искупить свою вину, покайся перед матерью, но тот не использует ее:

Я рисовал эти разметанные косматые волосы, пропитанные ее смертным потом, тусклые от самой драгоценной и чистой для меня субстанции — несмытой грязи еще живого, теплого тела матери... Но так оно и было — глубина материнского тела уже была вотчиною смерти, захваченной ею безвозвратно, и я нарисовал не маску смертного лица старухи, моей матери, а завоеванную ордами страну, захваченный врагами дом [4. С. 501—502].

Происходит подмена исповеди сына кощунственной — в данной ситуации — передачей впечатлений профессионального художника, для которого умирающая мать становится объектом творчества, а не покаяния. Тем не менее попытка покаяться присутствует в речи Лохова. Интересен в этом смысле квазидialog между умершей матерью и сыном:

Я пришел к тебе с Лотосом Солнца в руке, незабвенная моя, неискупленная вина моя, бедная мама, чей последний вздох я принял как залог повинной своей любви. Над твоей могилой промелькнула озабоченная ворона, не знающая о несравненном своем счастье махать крыльями, скользить по воздуху... Что мне счастливые птицы всего мира и волны всех океанов, что мне яркие ливни весеннего светопода, в клочья рвущие саван зимнего снега. Сын мой пришел навестить меня — от мира живых протянул ко мне ровный след, бросил на чистые сугробы голубое ожерелье следов своих! Он принес мне апельсиновый Лотос Солнца и положил на снежный холмик, на ослепительно белый сугроб положил золотой плод, словно разъятое сердце свое [4. С. 488].

Особенность такого диалога объясняет А.В. Попова: «Важной формой выражения духовной разъединенности, отстраненности героев в повестях А. Кима становятся диалоги, часто являющиеся таковыми только по форме: реплика одного персонажа сменяется репликой другого, но в содержательном плане каждый из них продолжает свой монолог» [8].

Автор представил здесь некое общение душ, не зависящее от телесной материализации человека, как и в повести «Соловьиное эхо». Лохову, таким образом, дается посредством такого духовного общения еще одна возможность попросить прощения у матери. Однако признание своей вины есть, но подлинного покаяния не происходит. Более того, наблюдается попытка Лохова переложить вину с себя на другого:

... мать вдруг молча повернулась к тебе, вдохнула глубоко и обняла, притянула тебя за шею, прижала к своей большой, тяжелой груди, плавно закачалась, стоя посреди дороги, и зашептала тебе в лицо: «Сынок, а если бы ты утонул, что бы твоя мамка делала?.. не балуй больше, не бегай от дома далеко». И что значил этот страстный шепот? Признание в любви, моление сыну, ребенку своему, кто был для нее посланцем от бога и хранителем ее бессмертия?.. Иначе зачем же ты так любила меня, за что? А теперь твоя глиняная могила стынет под снегом, рядом с нею лежит лиса...

И я буду лежать одна, и голос мой из-под земли пробьется, выветится и воспарит обратно к Хору, и, белым голубем летя, мелькая одиноко в голубой пустыне — ввысь и ввысь,

к гремящему алмазному венцу хорала, — любовь моя, мой горловой раскат ликующего смеха, мои сверкнувшие жемчужным светом очи — я, материнская любовь, пройду преображенья в МЫ и обрету свободный беспечальный голос в Хоре [4. С. 518].

Герой создает дистанцию между собой взрослым и собой ребенком, что выражено в смене местоимений с «я» на «ты», где «я» — это взрослый Лохов, а «ты» — он в детстве. Обращаясь в своих воспоминаниях к себе маленькому на «ты», герой словно говорит, что за любовь, проявленную к нему в детстве матерью, должен расплачиваться этот ребенок, а не он взрослый. На наш взгляд, в обеих цитатах, передающих метафизический диалог сына с матерью, диалога так и не происходит, каждый нарратор говорит как бы о своем. Заметим, что речь матери как части Хора «МЫ» ритмизована, что демонстрирует особую гармонию, приобретенную ею в неземной своей ипостаси. В то же время здесь можно говорить о хоровой стратегии [9], выражающей знание не одного конкретного человека, а некое высшее знание как человеческий опыт в целом.

Исповеди сына противопоставлена исповедь старика Пака — третьего мужа матери Лохова, представленная также в виде неозвученного, логически невозможного, но вместе с тем сложившегося диалога с умершей женой:

Много лет назад я замучил эту женщину. За шесть лет до этого я женился на ней. Она была вдова, и я был вдовцом... Старик, ты умрешь скоро, и я пришла к тебе не ради мести. Ты должен узнать перед смертью, что главным в тебе, в твоём убогом и черством существе была все же безмерная доброта...

МЫ не можем сказать... цель и куда летим всем сонмом живых и мертвых, единой стаей... Старик, тебе послан один из нас с золотым Лотосом в руке, чтобы сказать тебе: нет на тебе вины за смерть женщины.

Но я подходил к ней, когда она лежала недвижимая, словно колода, я кулаком бил ее по голове и кричал: чтоб ты скорее сохла, почему ты мучаешь меня и не умираешь...

Но ты четыре года ходил за мной, стирал мое нечистое белье и кормил меня с ложки. Я подходил к ней и бил ее, плачущую, а она здоровой левой рукой доставала тряпицу из-под подушки и вытирала свои слезы.

А наутро ты бывал нежен со мной и смущен...

Но я напиившись пьян и, плача, кричал тебе в лицо страшные слова... Я высовывал язык и дразнил тебя, торжествуя, что никто не видит, с каким наслаждением я истязал тебя...

Ты переносил меня на руках через высокий порог дома, сажал на песок, и я ползла к морю... Я ползла и радовалась всему, что попадало мне под руки... [4. С. 481—483].

В данном фрагменте представлены голоса трех эксплицитных нарраторов — двух исповедальных и одного философского. Первые два передают точку зрения персонажей — умершей женщины и ее мужа, третий — точку зрения «олимпийского» нарратора и самого автора (повествование от лица «МЫ»).

Признание Паком своей вины перед женой и двойное оправдание его исповедальным и философским нарраторами полностью снимают с него эту вину. Отсюда, его откровение, в отличие от псевдоисповеди Лохова, представляет собой исповедь в ее истинном понимании: очищение через глубокое покаяние.

Таким образом, система нарраторов в повести А. Кима «Лотос» отражает, на наш взгляд, нарративную стратегию автора: с одной стороны, «спрятаться» за голосами нарраторов, с другой стороны, с помощью их голосов выразить собственную философскую и нравственную позицию.

3. Выводы

Итак, исходя из проведенного анализа, мы выделяем в прозе А. Кима два типа адресатов: реального и идеального наррататоров. Первый обычно представлен в тексте и соотносится с реальным, конкретным человеком, приближенным к герою. Второй чаще присутствует в тексте лишь имплицитно как абстрактный, универсальный образ человека, приближенный к позиции автора. В свою очередь, реального наррататора мы подразделяем на собственно реального и условно реального. Первый является действительным адресатом наррататора, второй условно создается им для произнесения собственного слова. Тип адресата, следовательно, зависит от наррататора. В целом, как показало исследование, взаимодействие наррататоров и адресатов в произведении служит художественным средством выражения авторской позиции, а если шире — философской картины мира писателя. При этом центральное место в ее нарративной реализации занимают, на наш взгляд, с одной стороны, философский наррататор, с другой — идеальный реципиент — как основные инстанции художественной коммуникации в тексте между автором и читателем.

© Джундубаева А.А., 2018

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Урусиков Д.С.* Грамматология. Т. 1. Нарратология / Версия 1.0. Липецк, 2009.
2. *Prince G.* Introduction to the study of the narratee // Reader-response criticism / ed. by J. Tompkins. Baltimore; London: Johns Hopkins university press, 1980. P. 7.
3. *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
4. *Ким А.* Собиратели трав. Повести. М., 1983.
5. *Аннинский Л.* Окаймление боли // Ким А. Невеста Моря. Рассказы. Роман. М.: Известия, 1987.
6. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // Имя розы. М.: Книжная палата, 1989.
7. *Бондаренко В.* Образ человека // Ким А.А. Собиратели трав. М.: Известия, 1983.
8. *Попова А.В.* Проза А. Кима 1980—1990-х годов: поэтика жанра: дисс. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2011.
9. *Тюпа В.И.* Три стратегии нарративного дискурса // Дискурс. 1997. № 3—4. URL: http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_15.htm (дата обращения: 15.10.2017).

История статьи:

Поступила в редакцию: 16.12.2017

Принята к публикации: 14.02.2018

Модератор: У.М. Бахтикиреева

Конфликт интересов: отсутствует

Для цитирования:

Джундубаева А.А. Концепция адресата и идеального реципиента в прозе А. Кима // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. 2018. Т. 15. № 2. С. 303—319. DOI 10.22363/2312-8011-2018-15-2-303-319

Сведения об авторе:

Джундубаева Алла Абдрахмановна — доктор PhD, старший преподаватель кафедры русского языка и литературы Казахского национального педагогического университета им. Абая. E-mail: alla_1376@mail.ru

CONCEPT OF THE ADDRESSEE AND THE IDEAL RECIPIENT IN PROSE OF A. KIM

A.A. Dzhundubayeva

Kazakh National Pedagogical University of Abay
13, Dostyk str., Almaty, Republic of Kazakhstan, 050000

The article presents a narratologic analysis of the narrative features of A. Kim's prose, a modern Russian-speaking writer of Russia and Kazakhstan, whose narrative practices provide rich material for narrative research of the multicultural space of his artistic texts, in particular, narrator problems. For the analysis the stories "Nightingale Echo", "Onion Field" and "Lotus" have been selected. This material allowed us to test the theoretical positions of narratology and supplement them with empirical data. A specific, typical for A. Kim's narration — the polyphony of narratorial voices and a complex model of communicative pairs that create a unique narrative structure of the writer's works — are found. We have also made an attempt to classify the types of narrators-recipient identified in A. Kim's prose in their interaction with types of narrators-addressees of artistic information. Particular attention is paid to the concept of an ideal recipient as a participant of text-mediated communication between the author and the reader.

Key words: narratology, addressee, addressee, recipient, narrator, narrator, narrative model

REFERENCES

1. Urusikov, D.S. 2009. *Grammatology*. Lipetsk. Print. (in Russ.)
2. Prince, G. 1980. "Introduction to the Study of the Narratee" in *Reader-response Criticism* / ed. by J. Tompkins. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press.
3. Schmid, V. 2003. *Narratology*. Moscow: Languages of Slavic Culture.
4. Kim, A. 1983. *Sobirateli trav. The story [Herbarium]*. Moscow. Print. (in Russ.)
5. Anninsky, L. 1987. "Okaimlenie boli" [Edging of Suffering] in *The Bride of the Sea. Stories. Novel* by A. Kim. Moscow: Izvestia. Print. (in Russ.)
6. Eco, U. 1989. *Notes on the fields of "The Name of the Rose"*. Moscow: The Book Chamber. Print. (in Russ.)
7. Bondarenko, V. 1983. "Obraz cheloveka" [Image of a Human] in *Herbarium* by Kim A.A. Moscow: Izvestia. Print. (in Russ.)
8. Popova, A.V. 2011. *Prose of A. Kim of 1980—1990-ies: the Poetics of the Genre*. Thesis. Astrakhan. Print. (in Russ.)
9. Туупа, В. 1997. "Three Strategies of Narrative Discourse". *Discourse* 3—4. URL: http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_15.htm (accessed: 15.10.2017).

Article history:

Received: 16.12.2017.

Accepted: 14.02.2018

Moderator: U.M. Bakhtikireeva

Conflict of interests: none

For citation:

Dzhundubaeva, A.A. 2018. “Concept of the Addressee and the Ideal Recipient in Prose by A. Kim”. *RUDN Journal of Language Education and Translingual Practices*, 15 (2), 303–319. DOI 10.22363/2312-8011-2018-15-2-303-319

Bio Note:

Dzhundubaeva Alla Abdrakhmanovna, is a PhD in Philology, the Senior Teacher of the Department of Russian Language and Literature of the Kazakh National Pedagogical University named after Abay. E-mail: alla_1376@mail.ru