

## ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Игорь ПАПУША

© 2002

### АНАЛИЗ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ТЕХНИКИ А.И.КУПРИНА В ПОВЕСТИ «ПОЕДИНОК»

#### 1. Вводные замечания

Понятие «повествовательная техника» широко используется в теории повествования (нарратологии) и применяется для обозначения суммы повествовательных приемов, используемых автором при написании литературных произведений. Какие именно повествовательные приемы имеются в виду, будет понятно из дальнейшего изложения.

Объект нашего анализа — повесть А.И.Куприна «Поединок», которая считается вершинным произведением в творчестве этого писателя, а сам Куприн метафорически называется не иначе, как «автор «Поединка».

Теоретической базой настоящего исследования является трактат Ж.Женетта «Повествовательный дискурс», представляющий собой исследование романа М.Пруста «В поисках утраченного времени». Ж.Женетт, систематизируя имеющиеся в области нарратологии знания (а в некоторых случаях существенно их корректируя), последовательно рассматривает роман Пруста по нескольким взаимосвязанным проблемам. Остановимся на них подробнее.

Первая касается *порядка повествования*. В сущности всякий повествовательный текст рассказывает какую-либо «историю». При этом история может либо излагаться последовательно от начала и до конца, либо в повествовании могут быть перестановки событий. Возможны также пропуски событий. По ходу повествования возможны воспоминания о прошедших событиях, а возможны намеки на будущее.

Вторая проблема связана с *временной длительностью повествования*. Ведь время, требуемое для повествования, по-разному может соотноситься с временем, требуемым для совершения истории: быть меньше его, превышать или равняться ему. Различные комбинации соотношений указанных двух времен образуют т. н. повествовательные движения: паузу, сцену, резюме и эллипсис. Каждому такому движению свойственен определенный темп повествования, а соотношение (или чередование) «движений» творит повествовательный ритм.

Третья проблема относится к понятию повествовательной точки зрения (*модальности*): повествователь может говорить больше, чем знает персонаж, меньше или же только то, что знает персонаж; события также могут излагаться с различной временной перспективы (после свершения события, во время его свершения или же перед его свершением).

Четвертая — последняя — проблема связана с повествовательными инстанциями и уровнями. Иными словами, это вопрос о том, *кто говорит* и *кто видит* в

повествовании. Историю может излагать либо один из персонажей, либо кто-то, не принимающий участия в действии. Персонаж, излагающий историю, может быть либо протагонистом, либо свидетелем. Рассказчик, не принимающий участие в истории, может, тем не менее быть персонажем другой истории.

Таковы кратко те проблемы, которые нам предстоит последовательно рассмотреть, анализируя повесть Куприна «Поединок».

Цель нашего анализа в значительной степени апробативная: мы не намерены делать каких-либо определенных и окончательных выводов относительно повествовательной техники купринской повести. Ведь четко выраженному нарративному анализу русская литература подвергалась мало, поэтому мы можем ограничиться лишь предварительными замечаниями.

## 2. История вопроса

Следует заметить, что с точки зрения теории повествования «Поединок» в известной нам литературе специально не исследовался. Однако, укажем, что некоторые замечания относительно интересующей нас проблемы в работах, посвященных творчеству Куприна, все же имеются, хотя и не всегда осознаются исследователями как таковые. Большинство замечаний касается проблемы «точки зрения». Так, к примеру, А.Волков в своей большой работе «Творчество А.И.Куприна» говорит о том, что для писателя характерно неослабное внимание к главному герою произведения (речь идет именно о «Поединке»). Писатель не хочет «отпускать» главного героя, оставлять его «за рамками» повествования. Если в какой-либо из сцен герой не является центральной фигурой, то он всё равно присутствует, а зачастую вся сцена дается через его восприятие<sup>1</sup>. Далее А.Волков высказывает еще одно ценное наблюдение о том, что сознание героя перестает быть единственной призмой для восприятия жизни, круг событий или лиц расширяется, аспекты становятся более разнообразными<sup>2</sup>.

Ф.Кулешов в монографии «Творческий путь А.И.Куприна» высказывает ценную, с нашей точки зрения, мысль о взаимоотношениях автора и персонажей повести «Поединок»: «Люди в повести говорят и действуют от себя, по природе своего характера, без насильственного вмешательства автора в их мысли»<sup>3</sup>.

Высказывались также замечаний, касающихся композиции «Поединка». Так, П.Берков в книге «Александр Иванович Куприн» утверждает, что Куприн хотел построить роман по принципу романов Достоевского, то есть и бытовой, и психологический одновременно<sup>4</sup>. Такое утверждение верно, но, по нашему мнению, не вполне развито. Ведь и бытовыми, и психологическими являются не только романы Достоевского, но и других писателей XIX века, к примеру, Толстого. Вероятно, когда Куприн говорил о своем замысле, то имел в виду кроме предмета изображения («быт и психология»), еще и позицию повествователя, ведущего рассказ от третьего лица («он»), не принимающего участие в истории ни в качестве персонажа, ни в качестве свидетеля и имеющего доступ к мыслям главного героя (как это видно, например, в «Преступлении и наказании»).

Л.Крутикова в монографии «А.И.Куприн» считает, что композицию повести характеризует принцип контраста<sup>5</sup>. В «Поединке» попеременно чередуются главы, в которых изображается чистое и светлое, с главами, описывающими грязь, все темное и неприглядное. Крутикова справедливо указывает, что кульминацией всего неприглядного является XIX глава («Мертвецкая»)<sup>6</sup>.

1 А.Волков. Творчество А.И.Куприна. — М., 1981. — С. 143-144.

2 Там же. — С. 144.

3 Ф.И.Кулешов. Творческий путь А.И.Куприна. — Минск, 1963. — С. 253.

4 П.Н.Берков. Александр Иванович Куприн. — М.-Л., 1956. — С. 40.

5 Л.В.Крутикова. А.И.Куприн. — Л., 1971. — С. 51.

6 Там же. — С. 52.

В.Афанасьев в исследовании «Александр Иванович Куприн» считает, что особенности композиции «Поединка» (где одна сцена в хронологической последовательности сменяет другую) способствует постепенному раскрытию характера главного персонажа<sup>7</sup>.

Таковы наработки куприноведения в области нарративного подхода к повести «Поединок».

### 3. Порядок повествования

Нарратология обычно исходит из оппозиции «истории» и «повествования». Еще русские формалисты заострили внимание на том, что о происходящих событиях может повествоваться не в том порядке, в котором они происходили. Это выразилось в параллельном функционировании двух разных терминов: сюжет и фабула. Под фабулой понимали тот порядок следования событий, в котором они «действительно» происходили, а сюжетом обозначали тот порядок следования событий, в котором о них рассказано в тексте.

Повествование (или дискурс) и историю (или диегезис) мы будем считать двумя различными уровнями текста: на уровне истории происходят события, а на уровне дискурса об этих событиях повествуется. Каждый из этих уровней имеет свою временную длительность. Условимся считать, что время повествования равняется времени чтения, а время истории равняется временной длительности описываемых событий.

В данном случае наша задача состоит в том, чтобы определить отношения между временным порядком следования событий в истории и их расположением в повествовании повести.

В тексте «Поединка» время (т.е. указание на то, когда именно происходит действие) прямо не указывается. Хотя определение конкретного года в этом произведении для нас не так уж существенно, можно все-таки попытаться сделать это с помощью некоторых косвенных свидетельств. В тексте повести есть фраза: «Говорили об офицерских поединках, только что тогда разрешенных» [1, 121]<sup>8</sup>. Как указывает В.Афанасьев<sup>9</sup> (и ряд других исследователей), указ о разрешении дуэлей среди офицеров вышел в 1894 году, поэтому, надо полагать, описываемые в повести события относятся именно к этому времени. Можно воспользоваться и другим косвенным свидетельством, уже внетекстуальным. Всем известен поражающий автобиографизм некоторых произведений Куприна. Если предположить, что «Поединок» также имеет автобиографическую основу, а известно, что Ромашову во время описываемых событий шел двадцать второй год, то сложив 1870 (год рождения писателя) и 22, получим 1892 год. В любом случае события происходят в первой половине девяностых годов XIX века. Первый описанный в «Поединке» день относится к первым числам апреля («Было начало апреля», [1, 79]), а последний датируется 2 июня («Рапорт»). Таким образом, повествуемая в тексте произведения история занимает около двух месяцев. Как уже упоминалось, все события изложены в хронологическом порядке.

Можно ли выявить какие-либо принципы повествования в повести? Тщательное прочтение текста показывает, что достаточно детально описаны восемь дней жизни Ромашова: два дня в начале апреля, один вечер 16 апреля, один день после 16 апреля, 23 апреля, 15 мая, 31 мая, 1 июня. Если расположить эти даты на хронологической шкале, то увидим, что повествование приурочено почти строго к началу, середине и концу каждого месяца.

---

7 В.Афанасьев. Александр Иванович Куприн. — М., 1972. — С. 74.

8 Все ссылки на Куприна делаются в тексте статьи в квадратных скобках (где первая цифра обозначает том, а вторая — страницу) по изданию А.И.Куприн. Сочинения: В двух томах. — М., 1981.

9 В.Афанасьев. Александр Иванович Куприн. — С. 55.

Если весь текст повести разделить на временные отрезки (по количеству описанных дней), каждый из них обозначить буквой (в алфавитном порядке), а цифрой обозначить место каждого выделенного сегмента в истории, то получим следующую формулу:

А 1 — Б 2 — В 3 — Г 4 — Д 5 — Е 6 — Ж 7 — З 8.

Такую картину мы имеем на макроуровне повествования, однако это не означает, что на микроуровне не существует разного рода нарушений нарративного порядка. Проанализируем следующий отрывок:

(А) В это время он случайно взглянул на входную дверь (Б) и увидел за её стеклом худое и губастое лицо Раисы Александровны Петерсон под белым платком, коробкой надетым поверх шляпы. (В) Ромашов поспешно, совсем по-мальчишески, юркнул в гостиную. (Г) Но как ни короток был этот миг, (Д) и как ни старался подпоручик уверить себя, (Е) что Раиса его не заметила, — (Ж) все-таки он чувствовал тревогу; (З) в выражении маленьких глаз его любовницы почудилось ему что-то новое и беспокойное, какая-то жестокая, злобная и уверенная угроза.

(И) Он пошел в столовую. (Й) Там уже набралось много народа... [1, 120].

Все эти десять сегментов относятся к пяти основным позициям в истории, которые в хронологической последовательности можно изобразить следующим образом: (1) в столовой собралось много народа; (2) Ромашов увидел Петерсон; (3) Ромашов юркнул в гостиную; (4) Ромашов терзается сомнениями; (5) Ромашов пошел в столовую. Таким образом, окончательная формула имеет следующий вид:

А 2 — Б 2 — В 3 — Г 4 — Д 4 — Е 4 — Ж 4 — З 4 — И 5 — Й 1

Есть в тексте «Поединка» и сегменты с обратным повествованием. Например:

(А) И он принялся быстро перебирать в памяти все впечатления дня в обратном порядке. (Б) Магазин Свидаевского; (В) духи; (Г) нанял извозчика Лейбу — он чудесно ездит; (Д) справлялся на почте который час; (Е) великолепное утро; (Ж) Степан... [1, 151].

Формула этого сегмента выглядит так:

А 7 — Б 6 — В 5 — Г 4 — Д 3 — Е 2 — Ж 1

Различные виды несовпадения временного порядка повествования с временным порядком истории Ж.Женетт называет анахрониями<sup>10</sup>. Среди разновидностей анахроний выделено два основных — аналепис и пролепис. Аналеписом Женетт называет любое упоминание задним числом события, предшествующего той точке истории, где мы находимся<sup>11</sup>. Пролеписом назван такой повествовательный прием, который состоит в опережающем рассказе о некоем позднейшем событии<sup>12</sup>.

Ввиду того, что в «Поединке» повествуется о двух последних месяцах жизни героя, простор для пролеписов оказывается незначительным. Вот один из них (хотя не исключено, что единственный). Во время изложения событий 15 мая 1894 года повествователь говорит: «Спустя несколько дней Ромашов вспоминал, точно далекое, никогда не забываемое сновидение, эту фантастическую, почти бредовую прогулку» [1, 179]. Функция этого пролеписа состоит очевидно в характеристике того впечатления, которое осталось у героя от прошедшего дня.

Аналеписы, напротив, используются в «Поединке» регулярно. Их можно разделить на несколько классов. Для этого мы будем различать первичное повествование (тот временной уровень, относительно анахрония определяется как таковая<sup>13</sup>) и вторичное повествование (временной уровень внутри первичного повествования). Так, например, повествование о том, как принимал военную присягу денщик Ромашова Гайнан (гл. III); о том, как Ромашов после окончания училища обзаводится домашним имуществом (гл.

10 Ж.Женетт. Повествовательный дискурс // Жерар Женетт. Фигуры: В 2-х томах. — Т. 2. — С. 71.

11 Там же. — С. 75.

12 Там же — С. 75.

13 Там же — С. 83.

III); о том, что Ромашов имеет связь с полковой дамой (гл. III); о том, что Назанский учился в бурсе и многие другие одинаково выходят за временные рамки того отправного пункта, с которого начинается повествование в «Поединке» (т.е. первые числа апреля 1894 года, поэтому такие анаlepsисы можно назвать внешними по отношению к первичному повествованию). По мере продвижения первичного повествования, в тексте повести начинают встречаться эпизоды, в которых задним числом упоминаются события, не выходящие за рамки первых чисел апреля 1894 года. Это — анаlepsисы внутренние. К таким эпизодам принадлежит, к примеру упоминание о пьянстве Осадчего (XVIII гл.).

Анаlepsисы в повести можно разграничивать и по другому признаку. Когда Ромашов в форме внутреннего монолога говорит: «Но что ты знаешь, что умеешь делать? Сначала пансион, потом кадетский корпус, военное училище, замкнутая офицерская жизнь...» [1, 109], то этот анаlepsис примыкает вплотную к первичному повествованию, составляя одну непрерывную линию жизни главного героя. Поэтому такой анаlepsис называется полным. Но когда Ромашов вспоминает о своих детских наказаниях, то это повествование не соединяется со временем первичного повествования (отправная точка которого — напомним — первые числа апреля 1894 года), а заканчивается эллипсисом.

В повести «Поединок» анаlepsисы, помимо сугубо информационной функции (сообщить читателям о предшествующих событиях из жизни персонажей) выполняют еще и другие функции, на анализе которых остановимся подробнее.

Во-первых, анаlepsисы дают читателю возможность (или даже вынуждают его) сличить два события по принципу контраста. Контраст же, в свою очередь, служит одним из средств характеристики персонажа. Если в тексте говорится о том, что год тому назад Ромашов любил («ужасно») минуты перед балом, воспринимая дам, их приготовления, шелест юбок, музыку — в романтическом духе, «теперь это очарование прошло и Ромашов знал, что навсегда» [1, 119]. Сравнение двух восприятий бала, разделенных временной дистанцией в один год, говорит читателю об эволюции характера главного персонажа.

Во-вторых, анаlepsисы в повести используются и для проведения аналогий между событиями. Так, например, на суде офицеров Ромашов «чувствовал себя таким затравленным, неловким, растерянным, как бывало с ним только в ученические годы на экзаменах, когда он проваливался» [1, 201].

В-третьих, анаlepsисы функционируют в «Поединке» в качестве психологического (а, может быть, и психоаналитического) комментария к действиям главного персонажа. Ромашов, рассказывая Назанскому о своей первой любви, упоминает одну интересную деталь: «...мне доставляло чудесное удовольствие сидеть около неё и, когда она что-нибудь работала, взять нитку и тихоньку тянуть к себе. Только и всего. Она не замечала этого, совсем не замечала, а у меня от счастья кружилась голова» [1, 100]. Та же нитка фигурирует и в истории о детских наказаниях Ромашова (мать привязывала его ниткой за ногу к кровати, а сама уходила). При этом нитка «оказывала на него странное гипнотическое воздействие» [1, 106]. И, наконец, нитка фигурирует во взаимоотношениях Ромашова и Шурочки. Сцена в доме Николаевых. Шурочка вяжет, Ромашов держит нитку. «Ему доставляло тонкое и нежное наслаждение чувствовать, как рука Шурочки бессознательно сопротивлялась его осторожным усилиям». Казалось, что какой-то таинственный, связывающий и волнующий ток струился по этой нитке» [1, 90]. Надо полагать, что анаlepsисы о первой любви героя и его детских впечатлениях призваны служить комментарием ко взаимоотношениям персонажей.

Что удалось выявить в результате анализа порядка повествования в повести «Поединок»? Подведем итог. Очевидно, что все события, происходящие в истории повести на макроуровне изложены в строго хронологическом порядке. Такая поступательная повествовательная стратегия преследует цель проследить эволюцию

характера главного персонажа. Незначительная временная дистанция между моментом истории и моментом повествования мало способствует опережающему освещению событий, поэтому проlepsисы в «Поединке» единичны. Наоборот, аналептические повествования хотя и незначительны по объему, но многочисленны и полифункциональны. Невозможность показа персонажа в настоящем с перспективы будущего заставляет изолировать функции аналептических сегментов. Они выполняют роль контраста, аналогии, психологического комментария.

#### 4. Темп повествования

Если в предыдущем пункте предметом нашего внимания было соотношение двух *временных порядков* — истории и повествования, — то здесь мы займемся сопоставлением *временных длительностей* истории и повествования в повести «Поединок».

Конечно же, понятие «время повествования» вызывает некоторые трудности при его определении. Ведь если точкой отсчета (своего рода нулевой степенью) при определении разного анахроний для нас служило совпадение диегетической и повествовательной последовательностей, то в случае длительности такой точкой должно бы служить совпадение длительности истории и длительности повествования. Считать, что отдельные сцены в произведении делятся столько же времени, сколько мы затрачиваем на их прочтение, можно только условно. Но если изложение истории практически никогда не длится столько же, сколько сама история, то повествование может осуществляться в некоем постоянном темпе. Под темпом Ж.Женетт предлагает понимать «отношение между некоторой мерой времени и некоторой мерой пространства (столько-то метров в секунду, столько-то секунд на метр)»<sup>14</sup>. Таким образом, темп повествования мы будем определять отношением между длительностью истории, измеряемой в секундах, минутах, часах, днях, месяцах и годах, и длиной текста, измеряемой в строках и страницах. Ровным повествованием будет считаться повествование с темпом, в котором соотношение время/пространство всегда равно одинаковому числу (например, повествование в темпе 1 день/стр.). Естественно, что такое повествование существует только теоретически. Поэтому всякое повествование не может обойтись без изменения темпа.

Попробуем очертить картину вариаций темпа повествования в повести «Поединок». Сразу оговоримся, что членение текста на временные сегменты редко совпадает с членением его на главы.

35 стр., эта единица посвящена описанию одного дня из жизни Ромашова, а именно 1 или 2 апреля 1894 года. Назовем её условно «Первый день».

13 стр., изложены события следующего дня — 2 или 3 апреля 1894 года, когда Ромашов отбывает домашний арест, встречается с Шурочкой, а потом обедает у полковника Шульговича. Наше название «День второй».

15 стр. После временного разрыва, длящегося около двух недель (3-15 апреля 1894 г.), описывается один вечер 16 апреля, когда проходил бал в собрании. Наше название «Бал».

10 стр. После временного разрыва в несколько дней описываются учебные занятия в течение одного дня: тренировки на плацу и «уроки словесности». Наше название — «Тренировка».

18 стр. После временного разрыва в несколько дней описывается один день — 23 апреля 1894 года, когда Ромашов, одолжив денег, отправился на пикник — «Пикник».

1,5 стр. После временного разрыва в одну неделю, краткое повествование о жизни военных во время лагерных сборов 1-15 мая — «Лагеря».

<sup>14</sup> Там же. — С. 118.

18 стр. Описание 15 мая 1984 года, когда проходил военный смотр. Говорится, что в этот день у Ромашова произошел моральный излом — «Излом».

3 стр. Короткое описание двухнедельной (16 мая-30 мая) жизни Ромашова после излома — «После излома».

11 стр. Изложение событий 31 мая — пьянство в собрании, посещение публичного дома, драка — «Драка».

15 стр. Изложение событий 1 июня — суд офицеров, визит к Назанскому, приход Шурочки — «Суд».

0,5 стр. Изложение факта дуэли, произошедшей между Ромашовым и Николаевым 2 июня и длившейся 1 мин. 10 сек. (как ясно из «Рапорта»), после чего через 7 минут Ромашов умер. Таким образом описано не более 10 минут одного утра — «Дуэль».

Как видим, хронология «Поединка» не вызывает особых трудностей. После этой реконструкции основные вариации темпа повествования устанавливаются следующим образом:

«Первый день»: 35 стр. на 1 день;

«День второй»: 13 стр. на 1 день;

(повествовательный пропуск в 2 недели);

«Бал»: 15 стр. на несколько часов;

(повествовательный пропуск в несколько дней);

«Пикник»: 18 стр. на 1 день;

(повествовательный пропуск в 1 неделю);

«Лагеря»: 1,5 стр. на 2 недели;

«Излом»: 18 стр. на 1 день;

«После излома»: 3 стр. на 2 недели;

«Драка»: 11 стр. на 1 день;

«Суд»: 15 стр. на 1 день;

«Дуэль»: 0,5 стр. на 10 мин.

Из этого сжатого обзора вариаций темпа повествования в повести «Поединок» можно вывести несколько заключений.

Во-первых, повествование в этом произведении отличается прерывистостью (несмотря на общее впечатление ровности). Из двух месяцев, в течении которых происходят события, в «Поединке» более-менее детально описаны 8 дней (мы их уже называли выше). Все эти 8 дней размещаются на временной шкале относительно симметрично: повествование приурочено к началу, середине и концу каждого месяца.

Во-вторых, обращает на себя внимание амплитуда повествования. Хотя она и колеблется от 0,5 стр. на 10 мин. до 1,5 стр. на две недели, всё же из 10 выделенных нами временных сегментов «Поединка», восемь посвящено описанию одного из дней, и здесь амплитуда повествования не очень сильно меняется (от 10 до 35 стр. на один день) и в среднем составляет 22,5 стр. на 1 день. В этом смысле темп повествования в каждом из названных восьми временных сегментах можно считать ровным.

Рассмотрим более детально те формы, в которых существуют повествовательные темпы. Ж.Женетт выделяет четыре основных формы повествовательного движения: резюме, сцена, эллипсис и пауза<sup>15</sup>. Временные параметры этих четырех движений ученый выражает посредством разного ряда соотношений времени истории и времени повествования:

Пауза: время истории = n, время повествования = 0. Следовательно: время повествования ∞ > время истории;

Сцена: время повествования = время истории;

Резюме: время повествования < время истории;

---

15 Там же. — 124.

Эллипсис: время повествования = 0, время истории = n. Следовательно: время повествования <∞ время истории;

**Резюме.** Резюмирующим повествованием называют изложение в нескольких абзацах или на нескольких страницах нескольких дней, месяцев или лет без детализации действий и разговоров<sup>16</sup>. В «Поединке» есть фрагменты с использованием резюме. К примеру, XVII глава начинается со слов резюмирующего характера; «С этой ночи в Ромашове произошел глубокий душевный надлом. Он стал уединяться от общества офицеров, обедал большею частью дома, совсем один и перестал пить» [1, 185].

В повествовании классического типа резюме использовалось в качестве средства перехода между двумя сценами, соединительной ткани романного повествования, основной ритм которого определялся чередованием резюме и сцен<sup>17</sup>. В «Поединке» резюме функционирует в качестве «фона», на котором происходят события. Пространные внутренние монологи главного героя существенно модернизируют повествование в этом произведении, но всё же резюме тут выступает в своей традиционной функции — служить связкой между сценами.

**Сцена.** Сценическое повествование прочно связано с резюмирующим в текстах классического (бальзаковского) типа, в которых главные моменты действия совпадают со сценами, а незначительные резюмируются в общих чертах. Как отмечает Ж.Женетт, ритм в таком повествовании образуется «из чередования недраматических резюме, служащих для ожидания и связи и драматических сцен, роль которых в развитии действия является решающей»<sup>18</sup>. Судя по всему, сцена в «Поединке» близка к каноническому типу.

**Пауза.** Под паузой как одним из видов повествовательного движения понимают вневременное описание, когда повествователь, оставляя ход истории, информирует читателя о характере какого-либо зрелища, предмета, персонажа (традиционно пауза совпадает с портретом, пейзажем или интерьером). Таким образом, пауза — это не остановка в повествовании, а остановка в истории. Повествовательный анализ повести «Поединок» показывает, что описательные паузы в нем очень редки. В классической описательной паузе повествователь прекращает ход истории и общается исключительно со своим читателем. Персонажи в это время «ждут», пока повествователь не соблаговолит к ним возвратиться. В «Поединке» таких пауз две. Одна — описание комнаты Назанского. Ромашов влезает к Назанскому через окно. Назанский дает ему руку. Ромашов еще на улице, но повествователь уже начал детальное описание комнаты: «Комната у Назанского была еще беднее, чем у Ромашова. Вдоль стены у окна стояла узенькая, низкая, вся вогнувшаяся дугой кровать...» и т.д. [1, 95]. Наконец Ромашов попадает в комнату и Назанский с ним здоровается. Вторая пауза в «Поединке» — описание «мертвецкой», которое дается еще до того, как в нее вошел Ромашов: «От табачного дыма резало в глазах. Клеенка на столе была липкая, и Ромашов вспомнил, что он не мыл сегодня вечером рук. Он пошел через двор в комнату, которая называлась «офицерскими номерами», там всегда стоял умывальник» [1, 197]. Надо полагать, что в момент этого повествования Ромашов движется в направлении «офицерских номеров». В это время описывается мертвецкая: «Это была пустая холодная каморка в одно окно. Вдоль стен стояли разделенные шкафчиком, на больничный манер, две кровати...» и т.д. [1, 197]. Все остальные описания в «Поединке» невозможно квалифицировать как собственно паузы: ведь ход истории не останавливается, время в истории продолжает течь.

**Эллипсис.** Четвертый тип повествовательного движения именуется эллипсисом. Под этим термином понимают пропуск во времени истории. Повествование «Поединка»

16 Там же. — С. 126.

17 Там же. — С. 127.

18 Там же. — С. 138.



воспринимается как последовательное и цельное изложение истории. Пропуски во времени истории не указаны открыто (как, например, «прошло два дня» и т.п.), а выявляются по ходу повествования. Если текстовой фрагмент датирован одним числом, а следующий за ним — другим, то временной разрыв между фрагментами определяется довольно просто (например, «первого мая полк выступил в лагерь», «в самом конце мая», «в тот же день», «наступило, наконец, пятнадцатое мая», «день 23 апреля был для Ромашова очень хлопотливым» и др.).

Повествовательная стратегия «Поединка», сформулированная в предыдущем пункте, обуславливает темп и ритм повествования в этом произведении. Темп повествования в «Поединке» ровный. Маскируя эллипсы, автор создает у читателя иллюзию последовательного и непрерывного изложения событий истории. Ритм повествования образует чередование сцен и резюме.

### 5. Точка зрения в повествовании

Совершенно очевидно, что повествовательная информация, содержащаяся в тексте, может быть изложена, во-первых, с разной степенью достоверности, а во-вторых, с той или иной нарративной позиции. Когда в рассказе «Метель» Толстого читаем: «В седьмом часу вечера я, напившись чаю, выехал со станции, которой название уже *не помню*, но помню, где-то в Земле Войска Донского, около Новочеркасска», то ясно, что события изложены с точки зрения рассказчика, выступающего в качестве персонажа, и степень достоверности излагаемого невысока. Зато начало другого рассказа Толстого («Утро помещика») представляет нам иной способ передачи повествовательной информации: «Князю Нехлюдову было девятнадцать лет, когда он из 3-го курса университета приехал на летние вакации в свою деревню и один пробыл в ней все лето». Здесь достоверность событий, излагаемых с точки зрения всезнающего повествователя, сомнению не подлежит.

Количество и качество повествовательной информации, составляющей текст, можно очевидно регулировать. Ж.Женетт говорит о двух видах такого регулирования, которые он называет дистанцией и перспективой<sup>19</sup>.

Всякое повествование воспринимается как отстоящее на большую или меньшую дистанцию от излагаемого. Каким образом автор может регулировать повествовательную дистанцию? Прежде всего, с помощью распределения передаваемой информации между повествователем и персонажами.

Так, вследствие разницы повествовательной дистанции, события, излагаемые в «Поединке», имеют разную степень достоверности. При таком способе изложения, какой мы имеем в этом тексте, нет возможности утверждать, что повествователь и персонажи всегда уверены в том, что они говорят. Когда в начале второй главы повествователь говорит: «...в собрании теперь пустота; *наверно*, два подпрапорщика играют на скверном, маленьком бильярде...», то понятно, что он не обладает всезнанием и вездесущностью и поэтому не может знать наверняка, что именно происходило в собрании. Те многочисленные «казалось», «должно быть», «точно», «можно было догадаться», «трудно было понять», которыми щедро усеян текст «Поединка», свидетельствует о том, что фильтром, сквозь который проходят события, прежде, чем появиться в повествовании, является не сознание повествователя (или, вернее, не только сознание повествователя). Здесь мы подходим к понятию «перспективы» или «точки зрения».

Для нас важно уяснить следующее: с чьей точки зрения излагаются события в «Поединке», изменяется ли эта точка зрения в процессе повествования или же остается неизменной, если изменяется, то каким образом и какие функции выполняет.

---

<sup>19</sup> Там же. — С. 180.

Для того, чтобы удовлетворительно ответить на вопрос «кто видит?», мы должны на время отвлечься от вопроса о том, «кто говорит?», иными словами забыть, от какого лица ведется повествование.

Концепция «точки зрения» (которую Ж.Женетт называет фокализацией), широко разработана в западном литературоведении. Обычно выделяют три типа фокализации. Критерием такого выделения служит количество информации, сообщаемой повествователем. Если повествователь говорит больше, чем знает любой персонаж, то мы имеем дело с нулевой фокализацией; если повествователь говорит только то, что знает персонаж, то это называют внутренней фокализацией; и, наконец, если повествователь говорит меньше, чем знает персонаж, то это внешняя фокализация<sup>20</sup>.

Даже беглый анализ «Поединка» убеждает в том, что события в нем изложены с точки зрения главного персонажа — Ромашова. То есть, пользуясь уже названными терминами, во внутренней фокализации. Помнится, А.Волков, анализируя «Поединок», говорил: «Если в какой-либо из сцен, герой не является центральной фигурой, то он все равно присутствует, а зачастую сама сцена дается через его восприятие»<sup>21</sup>.

Попробуем проанализировать этот вопрос глубже. Первая глава «Поединка» никак не выдает внутренней фокализации: у читателя создается иллюзия рассказа от имени всезнающего повествователя (нефокализованной наррации). Ведь и Ромашов, переместившись впоследствии в центр повествования, наряду с другими персонажами время от времени показан извне: «Ромашов вытащил шашку из ножен и сконфуженно поправил рукой очки. Он был среднего роста, худощав, и хотя довольно силен для своего сложения, но от большой застенчивости неловок...» [1, 72]. Однако в первой главе читатель не допущен к чувствам и мыслям персонажей, кроме одного Ромашова. А во время разговора с полковником Шульговичем Ромашов «чувствовал, как у него от обиды и волнения колотится сердце и темнеет перед глазами...» [1, 74]. Начиная со второй главы фокализация становится отчетливо внутренней. Ведь по-настоящему «внутренней» точка зрения может быть только во внутренних монологах, которые по объему занимают большую часть второй главы.

Теперь важно выяснить, остается ли такая фокализация на герое неизменной на протяжении всего текста повести?

Теоретически все события, излагаемые в «Поединке», могли быть известны Ромашову как персонажу. Ведь если он и не был непосредственным свидетелем некоторых событий, о которых идет речь в повести, Ромашов мог знать о них из рассказов, бытовавших в его полку. Как, например, о капитане Сливе: «Рассказывали про него, — *и это могло быть правдой*, — что...» [1, 133]. Однако при последовательно проведенной внутренней фокализации восприятие событий персонажем должно соответствовать восприятию событий читателями, а такого соответствия мы не наблюдаем. Проследим это на примере следующего отрывка:

«Придя к себе, Ромашов, как был, в пальто, не сняв даже шапки, лег на кровать и долго лежал, не двигаясь, тупо и пристально глядя в потолок. У него болела голова и ломило спину, а в душе была такая пустота, точно там никогда не рождалось ни мыслей, ни воспоминаний, ни чувств; не ощущалось даже ни раздражения, ни скуки, а просто лежало что-то большое, темное и равнодушное.

За окном мягко гасли грустные и нежные зеленоватые апрельские сумерки. В сенях тихо возился денщик, осторожно гремя чем-то металлическим» [1, 81].

Трудно согласиться, что всё излагаемое представлено с позиции Ромашова. Первое предложение выдержано во внешней фокализации; второе — во внутренней, а третье — опять во внешней. Ведь Ромашов, «тупо и пристально» глядящий в потолок не мог

<sup>20</sup> Там же. — С. 204.

<sup>21</sup> А. Волков. Творчество А.И.Куприна. — С. 143-144.

одновременно констатировать (воспринимать), как за окном «мягко» гасли сумерки, а в сенях «тихо» возился денщик. Очевидно, что в приведенном выше отрывке представлены различные точки зрения.

В связи с концепцией точки зрения невозможно не вспомнить часто встречающуюся в «Поединке» ситуацию подглядывания в окно — повторяющуюся около десяти раз: Ромашов смотрит в окно Шурочки, поручика Зегржта, офицерской столовой (в то время, когда офицеры говорили о нем), свое собственное, один раз ситуацию подглядывания в окно моделирует Назанский в беседе с Ромашовым. Повествователь передает только то, что видит и ощущает персонаж, который смотрит, поэтому фокализация в этих фрагментах внутренняя.

### 6. Повествовательные инстанции и повествовательные уровни

Любую историю вполне можно рассказать без уточнения места, где она происходит, однако почти невозможно ее рассказать, не привязывая к какому-либо времени, поскольку мы вынуждены её рассказывать в каком-либо времени — настоящем, прошедшем или будущем. С точки зрения времени обычно различают четыре типа повествования: последующее (повествование о прошлом); одновременное (повествование о настоящем, синхронное самому действию); включенное (повествование между моментами действия). Для подавляющего большинства текстов характерно последующее повествование. Если в тексте употреблено прошедшее время, то это уже знак последующего повествования, хотя и не обозначено, какая именно дистанция отделяет момент рассказывания и момент истории. Женетт отмечает, что в классическом повествовании от третьего лица, эта дистанция предстает обычно как неопределенная и не имеющая особого значения, а прошедшее время маркирует некоторое прошлое событие без возраста<sup>22</sup>.

Повесть «Поединок» также формально принадлежит к этому классическому типу повествования от третьего лица. Здесь временная дистанция между точкой (во времени), с которой ведется рассказ, и временем истории представляется малозначимой. Здесь нет оценки событий с перспективы будущего, нет игры точками зрения. Хронологическое изложение событий лишает автора необходимости тщательного их датирования. В «Поединке» практически отсутствуют указания на то, с какой временной точки ведется повествование.

В «Поединке» повествование ведется от третьего лица. Однако важно подчеркнуть, что романист делает выбор не из двух грамматических форм (первое или третье лицо), а из двух повествовательных позиций: 1) повествование ведет один из персонажей; 2) повествователь отсутствует в рассказываемой истории. В исследуемом тексте реализована вторая позиция: тот, кто говорит, отсутствует в рассказываемой истории в качестве персонажа. Кто он? Можем ли мы идентифицировать повествователя с главным персонажем? Очевидно, нет. «Поединок» невозможно переписать от первого лица<sup>23</sup> без последствий для смысла. Когда, например, повествователь замечает, что в определенной ситуации Ромашов «в последний раз» думает о себе (по своей привычке) в третьем лице, то очевидно, что повествователем является не Ромашов, который не может знать (будучи ограниченным своей ролью персонажа), что именно он делает в последний раз.

Настоящим повествователем в «Поединке» следует считать эксплицитного автора. Эксплицитный (проявленный) автор — это такая повествовательная инстанция,

---

22 Ж.Женетт. Повествовательный дискурс. — С. 231.

23 Р.Барт для определения подлинного субъекта повествования предлагал «переписать» рассказ, сменив местоимение «он» на местоимение «я»: если эта операция ничего, кроме грамматического лица, не меняет, то мы имеем дело с повествователем-персонажем (см. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов //Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. — М., 1987. — С. 412.)

«фигура в тексте» (Барт), рассказчик, принадлежащий миру художественного вымысла и ведущий повествование от своего лица<sup>24</sup>. Конечно же, проявленность автора<sup>25</sup> в поединке специфична: он лишь иногда выявляет себя в тех вводных словах, которые выдают того, кто говорит, маркируют личность автора-повествователя. Так, о подполковнике Рафальском читаем: «Справедливость требует прибавить, что отдавать ему долги считалось как-то неприятым...» [1, 145]. О капитане Сливе: «Рассказывали про него, — и это могло быть правдой, — что в одну чудесную весеннюю ночь...» [1, 133]. О буднях солдат: «Впрочем, дрались и не одни только унтер-офицеры...» [1, 105]. Полковник Шульгович с помощью своего голоса «кстати сказать, сделал всю свою служебную карьеру» [1, 74]. Мы привели здесь только те вводные слова, которые обозначают лишь того, кто говорит, а не того, кто видит (маркированного с помощью таких слов, как «казалось», «видно было», «точно», «трудно было понять» и др.)

Из указанных примеров видно, что говорящий (автор-повествователь) — это определенная личность. Он не произносит «я», но это «я» подразумевается: оно оценивает происходящее, комментирует его, уточняет, хотя и остается в тени.

В теории повествования существует представление, что повествовательные инстанции, функционирующие в тексте, размещаются на определенных повествовательных уровнях. Всякая инстанция имеет свою коммуникативную пару (как, например, автор/читатель). Так, в «Евгении Онегине» повествование ведет эксплицитный автор, который обращается к эксплицитному читателю:

Онегин, добрый мой приятель,  
Родился на берегах Невы,  
Где, может быть, родились вы,  
Или блистали, мой читатель.

Однако, названная пара повествовательных инстанций (повествователь/читатель) находится вне истории о Евгении Онегине, т.е. на экстрадиегетическом (диегезис — история) уровне. Кроме того, существуют и другие уровни: диегетический (уровень повествуемой истории) и метадиегетический (уровень истории в истории)<sup>26</sup>.

В «Поединке» наррация ведется на нескольких повествовательных уровнях.

**Экстрадиегетический уровень.** Повествование этого уровня уже частично рассматривалось выше. Здесь функционирует повествователь, обращающийся к имплицитному читателю, почти никак не маркированному в тексте, но подразумеваемому (ведь если повествователь говорит «и надо ещё сказать», то очевидно, что сказать нужно кому-то, даже если этот кто-то — он сам). На том же экстрадиегетическом уровне функционирует и фокализатор (вместе со своей коммуникативной парой — имплицитным «зрителем»), который выбирает угол зрения, под которым представляются события повествователем. Ведь приводимые выше слова «визуального» плана («казалось», «точно» и др.) маркируют фокализатора как экстрадиегетическую инстанцию.

**Диегетический уровень.** На этом уровне функционируют персонажи истории. Их действия и речи собственно образуют историю.

**Метадиегетический уровень.** Здесь открывается множество форм. Во-первых, это уровень истории в истории. Таких историй второго порядка в «Поединке» несколько. Так, Ромашов часто думает о себе в третьем лице. Эти фразы всегда связаны непосредственно с какой-либо конкретной ситуацией. После конфликта с Шульговичем Ромашов думает о себе: «Его добрые выразительные глаза подернулись облаком

24 См.: Современное зарубежное литературоведение. — М., 1996. — С. 165.

25 Понятно, что говоря об эксплицитном авторе, мы ни в коем случае не имеем в виду реального автора, т.е. Куприна: реальный автор — инстанция внетекстуальная и в данном случае нас не интересует.

26 Женетт Ж. Повествовательный дискурс. — С. 238.

грусти» [1, 175]. После взгляда дамы, вышедшей из дорогого вагона: «Глаза прекрасной незнакомки с удовольствием остановились на стройной худощавой фигуре молодого офицера» [1, 78]. Получив письмо от Раисы: «И он рассмеялся горьким презрительным смехом» [1, 84]. и т.д. и т.п. Следует отметить, что подобные фразы Ромашова о самом себе невозможно отнести к диегетическому уровню, поскольку такими фразами персонаж творит «совсем другую историю». В сознании Ромашова возникает не только фраза, но и вымышленная ситуация. Ромашов рисует новый образ себя, образ, в котором синтезированы черты, свойственные вымышленному Ромашовым «герою», то есть бравому, бывалому, опытному офицеру. Образ, творимый Ромашовым, является уже образом второго порядка и поэтому принадлежащим не диегетическому, а метадиегетическому уровню, на котором действует вымышленный Ромашовым герой.

К тому же метадиегетическому уровню следует отнести все мечтания героя — распространенные и сюжетные по характеру. Эти мечтания можно разделить на три типа. Первый — мечтания-реакции. Они возникают (вспыхивают) в сознании персонажа стихийно как внутренний ответ на внешний раздражитель. Например, после конфликта с полковником Шульговичем в сознании подпоручика возникает картина мести полковнику и картина службы в качестве немецкого шпиона. Второй тип — мечтания-планы. Здесь примером могут служить мечты Ромашова о поступлении в Академию генерального штаба. Третий тип — мечтания-утопии. К ним принадлежит повествование Назанского о будущем состоянии человечества.

К метадиегетическому уровню повествования принадлежат сны Ромашова, в частности, сон, где герой видит себя мальчиком.

В сущности на метадиегетическом уровне находятся и те истории из жизни военных, которые рассказывают персонажи «Поединка». Когда Назанский рассказывает Ромашову историю о том, как подполковник Рафальский выбивает зыбы горнисту, то и горнист, и подполковник автоматически становятся персонажами второго порядка, а Назанский относительно них — повествователем.

Анализ повести А.И.Куприна «Поединок» с точки зрения повествовательных инстанций и уровней позволяет констатировать, что этом тексте, как и в классическом типе повествования от третьего лица неразличима временная дистанция между повествовательной инстанцией и историей (она оказывается просто несущественной). Повествовательные уровни «Поединка» сложно структурированы.

Повествование от третьего лица, но с преобладанием внутренней фокализации на герое является нарративным кодом автора, стремящегося наиболее полно раскрыть психологию персонажа (в форме внутренних монологов), и в то же время создать иллюзию её объективности.

### 7. Заключение

Все частные выводы, следующие из нашего нарративного анализа повести, уже, собственно, сделаны в каждом из пунктов. Здесь только укажем на то место, которое занимает исследуемое произведение в истории русской литературы. Мы далеки от мысли, что "Поединок" по своим повествовательным ресурсам — текст уникальный. Подобный способ письма уже встечался в западноевропейской литературе конца XIX века. Что же это за способ?

Мы считаем принципиальным изменение на рубеже веков повествовательной перспективы. Роман и повествовательная литература существенно субъективизировались по сравнению с объективной манерой XIX века. Это субъективизация проявилась в смене всезнающего и вездесущего повествователя реалистического романа, ведущего рассказ от третьего лица на повествователя, ограниченного персонажной перспективой, но также в третьем лице. Иными словами, нулевая фокализация меняется на внутреннюю и в этом изменении можно увидеть необходимый этап эволюции повествовательной техники, сменяемый далее

нарративной техникой модернизма, в первую очередь у Марселя Пруста, строящего тотально субъективное повествование от первого лица.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Афанасьев В. Александр Иванович Куприн. — М., 1972.
2. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов //Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. — М., 1987.
3. Берков П.Н. Александр Иванович Куприн. — М.-Л., 1956.
4. Волков А. Творчество А.И.Куприна. — М., 1981.
5. Женетт Ж. Повествовательный дискурс //Жерар Женетт. Фигуры: В 2-х томах. — Т. 2.
6. Крутикова Л.В. А.И.Куприн. — Л., 1971.
7. Кулешов Ф.И. Творческий пульс А.И.Куприна. — Минск, 1963.
8. Куприн А.И. Сочинения: В двух томах. — М., 1981.