

**О.А.Тузова,  
аспирантка Литинститута,  
научный руководитель  
проф. А. И. Горшков**

## **ЭВОЛЮЦИЯ ЯЗЫКА РАССКАЗЧИКА В РОМАНЕ Р. Т. КИРЕЕВА «ЛОТ ИЗ СОДОМА»**

---

В творчестве Р.Т. Киреева большое место занимает так называемый «Светопольский цикл» — повести и романы, действие которых разворачивается в городе Светополе. И, как отмечает сам писатель, «города Светополя, где происходит действие почти всех моих романов, повестей и рассказов, нет на карте, зато есть город Симферополь. Он-то и послужил прообразом Светополя. Здесь я рос, здесь учился в автодорожном техникуме, после окончания которого работал в автобусном парке слесарем и диспетчером»<sup>1</sup>.

Роман «Лот из Содома» можно охарактеризовать как повествование, ведущееся рассказчиком, который назван местоимением «я». Этот рассказчик — внук Вероники Потаповны, 12-летний мальчик. Можно, наверное, сказать, что ему приданы биографические черты автора, не забывая, однако, о том, что Р. Т. Киреев пользуется, по словам В. В. Виноградова, «широким правом перевоплощения и видоизменения действительности»<sup>2</sup>.

Рассказчик выступает с воспоминаниями о событиях тех лет, когда он был ребенком. Роман написан в форме воспоминаний, наличие элементов биографии автора приближает его к автобиографическим произведениям.

Автобиографические произведения широко представлены в русской литературе. Их жанровые особенности подробно проанализированы Н. А. Николиной<sup>3</sup>. Автобиографические произведения, указывает ис-

следователь, неоднородны. Развитие этой жанровой формы привело к возникновению разветвленной внутрижанровой системы, в которую входят:

- 1) собственно автобиографии;
- 2) автобиографические тексты, включающие воспоминания о прошлом;
- 3) автобиографии и воспоминания, тяготеющие к беллетристике;
- 4) художественные произведения, использующие жанровую форму автобиографии и опирающиеся на реальные факты жизни автора<sup>4</sup>.

Роман Р. Т. Киреева ближе всего к четвертой группе, но однозначно отнести его к этой группе мы не можем.

Для автора «Лота из Содомы» служит образцом Л. Н. Толстой: «<...> не автобиографию писал Толстой, а роман в форме автобиографии... Не поняв этого, поверив в сугубую автобиографичность и простодушие автора, поневоле станешь в тупик, узнав, что пронзительные сцены с матерью героя все до единой выдуманы <...>»<sup>5</sup>.

Из этого замечания следует, что для Р. Т. Киреева прежде всего важны не «реальные факты жизни», а вымысел.

Рассказчик в «Лоте из Содомы» повествует о своих детских впечатлениях, воспоминаниях. Н. А. Николина выделяет как особую жанровую форму в автобиографической прозе XIX–XX веков автобиографическую повесть (рассказ) о детстве. Так можно охарактеризовать и тип повествования у Р. Т. Киреева.

На такой композиционный тип повествовательных текстов указывает и А. И. Горшков: «Довольно распространенной композиционной формой являются «рассказы (повести) о детстве», написанные от 1-го лица. В них рассказчик выступает в двух лицах: как ребенок, подросток, юноша во время описываемых событий и как взрослый, зрелый человек во время их описания. <...> Рассказчик является здесь в двух разных «ликах», его «я» принадлежит одному человеку, но двум разным характерам, разным образом: ребенку, юноше — действующему лицу и взрослому, описывающему минувшие события»<sup>6</sup>.

Несмотря на то, что рассказчик «Лота из Содомы» наделен биографическими чертами автора, роман — не автобиография: рассказчик здесь не является главным героем. В центре повествования находится Александр Грушко, которому и посвящена книга: «Сане Грушко посвящается эта книга. Александру Богдановичу Грушко — его памяти»<sup>7</sup>. Рассказчик же в системе персонажей не играет главной роли.

По словам В. В. Виноградова, «изображение событий с точки зрения непосредственного наблюдателя усиливает и подчеркивает реалистической «тон» и стиль воспроизводимых сцен, создавая иллюзию прямого отражения действительности. Несмотря на субъективную призму персонажа, и именно благодаря ей, возрастает «объективная» точность, достоверность изображения»<sup>8</sup>.

На указанное отношение героя и рассказчика обращал внимание сам Р. Т. Киреев: «Самобытная, сложная, крупная, богато одаренная

(а иначе какое нам дело до ее «дум!»), она <личность автора> грозит выпереть на первый план, заслонив собой все остальное. О других вроде бы людях говорит такой писатель, перед тобой же не другие люди, а он сам. <...> Я хочу сказать, что проза, где все держится на авторском «я», должна быть с этим самым «я» особенно осторожна. <...> Это относится <...> особенно к тем романам, где налицо тождество — или почти тождество — автора и рассказчика»<sup>9</sup>.

Таким образом, в центре романа оказывается Саня Грушко. Его образ дан как бы с двух сторон: в детском, непосредственном представлении героя-ребенка и в размышлениях и воспоминаниях взрослого.

При такой «двуликости» образ рассказчика-взрослого приближается к образу автора. Рассказчик-взрослый не обладает авторским всеведением, однако его сфера шире, чем у рассказчика-ребенка. Образ ребенка связан с временным промежутком от появления до смерти Сани Грушко (с незначительными отсуплениями в прошлое, до-Санино время. Образ рассказчика-взрослого охватывает также и будущее ребенка, то, что случится после смерти Сани. Он имеет возможность не только вспоминать свои детские впечатления и анализировать их, но и обнаруживать отголоски событий, свидетелем которых был ребенок, в будущем.

Как отмечает Н. А. Николина, «детская картина мира частично сохраняет элементы мифологического мышления, поэтому оказывается особенно близкой писателю или поэту. Детская речь так же, как и поэзия, преобразует и умножает значения слов, «вырывает» их из традиционного контекста»<sup>10</sup>.

В романе Р. Т. Киреева оппозиция «детского» и «взрослого» мира выражается в противопоставлении значений многозначного слова — в употреблении детьми чужих, «взрослых» слов.

В повествовании появляется притчевый образ Игры; ребенок, свидетель разговоров взрослых об Игре, воспринимает их слова в прямом значении.

«Слово *игра* — в том смысле, в каком оно фигурирует в моем рассказе, — я впервые услышал именно тогда.

Воспринял я его буквально. Игра — значит игра, нечто подобное гигантским, что ли, шахматам, только гораздо сложнее (и гораздо увлекательнее!), коль скоро такие умные, такие образованные люди все-речь занимают этим» (290).

Для ребенка характерно конкретно-чувственное представление действительности. «С помощью образа устанавливается соответствие (сначала субъективное тождество) реальных свойств и свойств знаков языка. Манифестацией установления такого соответствия являются образные связи, устанавливаемые ребенком между словами и предметами, формами слов и отношениями предметов, а на более высоком уровне — между предложениями и целыми ситуациями»<sup>11</sup>. Ребенок прохо-

дит ступень образной связи означаемого и означающего, на уровне слова как лексической единицы — это связь предмета и наименования.

Слово «игра» в сознании мальчика сразу же воплощается в образы конкретных игр: шахмат, лото, волейбола.

«<...> если, предположим, Винч сюсюкал: «Он, золотце ты мое, всего лишь пешечка в игре, пешечка», — то мое воспаленное воображение рисовало огромную, во весь город, шахматную доску, по одну сторону которой восседает в чесучовом костюме Винч, а по другую — Клеопатра, и между ними послушно двигаются живые вымуштрованные фигурки» (320).

Как такие же атрибуты игры, подобные шахматным фигуркам, но загадочные, невиданные, воспринимает ребенок и «терминологию Игры» — слова, сопровождающие понятие «Игры» в речи взрослых:

«Мне не приходило в голову, что выражение «сделать правильный ход» или, предположим, «сыграть ва-банк» не следует понимать впрямую, что, «делая ход», никто никаких фигур не двигает и карт не выбрасывает. Слыша же загадочные слова «диссертация», «факультет», «кафедра», «реферат», «вакансия», «соискатель» и прочие (а словами этими и Жора Базанов, и Профессор, и Винч сыпали постоянно), я тоже воспринимал их как терминологию игры, таинственная суть которой, чувствовал я, мне недоступна» (290).

В сознании взрослых людей конкретика уступает место абстракции, обобщению; в их речи слово «игра» выступает в символическом значении, что подчеркивается его написанием с заглавной буквы — *Игра*.

«Невдомек было мне, что помимо собственно игр — тех же шахмат или, скажем, лото (лото в те бестелевизионные вечера было особенно популярно), — помимо волейбола и прочих спортивных забав, существуют еще игры иные. Со своими неписаными законами. Со своими лидерами и аутсайдерами. Со своими асами. (Папа Винч, например.) От моего детского ума ускользало принципиальное отличие Игры, которую вели эти люди, от обычных игр-развлечений. Последние не скрывали, что они всего-навсего игры, не прятались, не выдавали себя за дело, за работу, та же Игра, нечаянным свидетелем которой я стал, была игрой тайной и к развлечениям никакого отношения не имела. Я видел ее со стороны, причем видел лишь незначительную часть ее, да и то искаженно, глазами ребенка» (291).

Как отмечает Н. А. Николина, «в автобиографических повестях о детстве регулярно воссоздается процесс познания мира в слове и через слово»<sup>12</sup>. Осваивая элементы чужой речи, ребенок расширяет границы собственного мира. Эта причастность чужому миру взрослых возвышает его над сверстниками:

«У меня, Саниного, так сказать, приближенного, допытывались, что за девочка такая. <...>

— Из Игры, — ответил я кратко.

— Из какой игры?

— Из Большой. — И принялся растолковывать, а-ля Эксперт, что игры существуют не только у нас, но и у взрослых.

Посыпались догадки:

— В домино?

— В карты?

Я снисходительно улыбался:

— В карты! Карты — это чепуха!

Все растерянно замолчали. Если уж карты чепуха! Карты, в которые проигрывают не только деньги, но и людей...» (418).

Ребенок, осваивая незнакомый мир, живо реагирует на все, с чем сталкивается. Активно воспринимая все, что говорится о вещах, ему пока недоступных, он «переводит» «чужое слово» на понятный ему язык чувственных образов.

«Об этом — что он простой мужик — Винч твердил постоянно, и я, помню, рисовал себе эдакого широкоплечего парня то ли в сапогах, то ли в валенках, но вот как превратился он в нынешнего холеного старца, этого я понять не мог» (382).

Все, что кажется ребенку необычным в речи взрослых, все, на чем заострятся его внимание, в его сознании получает чувственно-конкретный образ: так, например, при словах «Враги торжествовали» рассказчику «виделся длинный ряд зрителей, которые смеются, жмут руки друг другу и тычут пальцем в продувшего Винча» (462). При освоении незнакомого слова ребенок обращается к чувственным впечатлениям, связанным в его сознании с образом Винча, при этом он воспроизводит однажды увиденное в мельчайших подробностях. Таким образом незнакомое абстрактное понятие включается в ряд знакомых, конкретных предметов. Важную роль в построении образа играет и звуковая форма осваиваемого слова:

«Крах! Воображение рисовало, как все рушится в доме резкого старика, разбегаются — кто куда — согбенные фигурки, штукатурка отлетает (хотя совсем недавно был ремонт), сотрясается от мощных ударов потолок и на черное пианино ложится белая пыль. Винч бесильно скалит зубы. Ни души вокруг, он один, и даже возчик в соломенной шляпе (без доньшка) спешит вон со двора на пустой подводе» (462).

В речи ребенка слово служит для обозначения предмета, в речи взрослых в нем же появляется элемент оценки — слово «служит не только средством наименования <того или иного> предмета, но также <...> средством выражения субъективной оценки со стороны говорящего»<sup>13</sup>.

В романе Р. Т. Киреева достаточно отчетливо противопоставлены детский и взрослый миры: дети чаще всего обозначены местоимением «мы». «Я буквально в рот ему смотрел. И не я один — весь двор. Говоря это я, конечно, имею в виду своих ровесников. Ибо же не взрослые были для меня *всем двором*» (276). Употребление взрослыми слов в символическом или просто переносном значении дается на фоне их восприятия детьми:

«Они (взрослые. — О.Т.) так и говорили, заслышав звон бьющейся

посуды: «Ну, начинается концерт! И мы, малолетние зрители, жесткие в своей неутолимой жажде развлечений, торопились объявить спешащим на шум: «Концерт! Дима-танкист концерт дает». При этом глазенки наши блестели» (287).

Здесь противопоставляются два значения слова «концерт» — прямое («публичное исполнение музыкальных произведений и других номеров по определенной программе») и переносное, стилистически маркированное («неодобр. О проявлении недовольства, выливающегося в скандал или истерику»).

Миру взрослых свойственно несоответствие обозначения и обозначаемого, не только в сложных перепетиях Игры, но и на простейшем бытовом уровне. Рассказчик-ребенок сталкивается с этим явлением в речи бабушки: «коридор, который бабушка настойчиво именовала комнатой»; «то, что бабушка расплывчато называла вторым светом, с трудом пробивалось в забранное решеткой окно» (280).

Ребенок, понимая слова буквально, вскрывает несоответствие между словами и поступками персонажей романа — Винча, Эксперта, Клеопатры:

«— <...> речь о Клеопатре. По моим наблюдениям, она не очень хороший тактик, но она великий стратег. А стратегия, как известно, строится на доскональном изучении предмета. Будьте бдительны, Александр Илларионович! Эта дама беспощадна.

И мог ли я после подобных разговоров рисовать себе эту людоедку иначе, как не зловещей старухой? Седые патлы, нос крючком, а уж зубы не меньше винчевских...

Каково же было мое изумление, когда я увидел миловидную женщину с добрыми глазами. Аккуратный носик, красивые зубы и никаких, разумеется патл. А шея! Белая-белая, нежная...

Но это еще что! Это еще проглотить можно было. Но вот как она и Винч обрадовались друг другу! Не испугались, не шарахнулись в разные стороны, не проследовали, на худой конец, мимо с ледяным видом, а встретились как старые друзья» (403).

Этот контраст между наивным «детским» восприятием слова и абстрактно-метафорическим его употреблением взрослыми позволяет автору показать фальшь мира «игроков» и «игроведов».

Конкретно-чувственный образ игры принадлежит миру детства, символическое значение Игры — миру взрослых. Между двумя этими полюсами находятся молодые люди, для которых игра уже распространялась на человеческие отношения, но еще сохраняет элементы детской игры-забавы.

«Ровно два листика вынесла Ия. Ни больше, ни меньше... Это была тоже игра, но игра с маленькой буквы, игра-забава, игра-развлечение — в отличие от Игры-монстра, опутывающей своими вкрадчивыми щупальцами доверчивых и слабых людей» (349).

В этом мире игр и игроков особое место занимает Саня Грушко. Он причастен и детским играм, он их постоянный участник и организа-

тор. Он вносит элементы игры в отношения с окружающими — Ией, Вероникой Потаповной, ее внуком (ребенком-рассказчиком) и другими детьми. Неутомимый фантазер, он по любому поводу устраивает праздники, все его действия пронизаны «духом карнавала». Он также вступает и в Игру взрослых. При первом знакомстве он представляется аспирантом, а это слово — из терминологии Игры, благодаря ему Саня включается в мир Игры, становится в глазах ребенка-рассказчика особенным, не похожим на других человеком:

«А вот Папа Винч, а Залецкий, а Жора Базанов, а Саня имели редкую возможность выбрать для себя час, когда можно вслать поговорить и всласть попариться. Для меня, привыкшего, что человек работает от и до, понятия не имевшего о разного рода библиотечных и творческих днях, это было еще одним доказательством, что Игра и есть их основное занятие. Именно Игра, а не лекции или, скажем, научные изыскания, про которые они лишь упоминали вскользь» (358).

Саня Грушко, хотя и участвует в Игре, не опутан ее «вкрадчивыми щупальцами». Если у «мастера Игры» Винча слово и поступок постоянно расходятся, то при описании действий Сани на первый план выходит прямое значение слова — там, где ожидалось бы переносное:

«Но Саня сказал: «Достанем» — и достал, причем достал в буквальном смысле слова, на глазах изумленной очереди, которая ждала у наглухо закрытой кассы неизвестно чего.

Перед ним неохотно и подозрительно расступались. Он приблизился к окошку, но ни стучать, ни звать никого не стал. Подняв руку, осторожно извлек (достал) из-под черного, стеклянного, с серебристыми буквами трафарета «касса» аккуратно сложенные билеты» (439).

Таким образом Саня Грушко возвращает фальшивому, ложному миру Игры его подлинное значение.

Проследив, как функционируют в тексте «Лота из Содома» различные значения одного многозначного слова, мы можем очертить сферу рассказчика-ребенка и сферу взрослого. Развитие языкового сознания персонажа характеризуется движением от конкретного предмета, номинативного значения слова — к абстрактному понятию, символическому, многозначному слову, несущему в себе оценку действительности.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Киреев Р. Т. Уроженец города, которого нет на карте. // Портрет несуществующей теории, М., 2000, стр. 33.

<sup>2</sup> Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971, стр. 128.

<sup>3</sup> Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы. М., 2002.

<sup>4</sup> Там же, стр. 12.

<sup>5</sup> Киреев Р. Т. Уроженец города, которого нет на карте. // Портрет несуществующей теории, стр. 37.

<sup>6</sup> Горшков А. И. Лекции по русской стилистике. М., 2000, стр. 149.

- <sup>7</sup> Киреев Р. Т. Лот из Содома. М., 2001, стр. 275. Далее цитируется это издание.
- <sup>8</sup> Виноградов В. В. О языке Л.Н. Толстого. // «Литературное наследство», т. 35-36, М., 1939, стр. 172.
- <sup>9</sup> Киреев. Р. Т. На круги своя. // «Литературное обозрение», № 6, 1985, стр. 56.
- <sup>10</sup> Николина Н. А. Цит. соч., стр. 194.
- <sup>11</sup> Шахнарович А. М. Общая психоллингвистика. М., 1995 г., стр. 50.
- <sup>12</sup> Николина Н. А. Цит. соч., стр. 193.
- <sup>13</sup> Черкасова Е. Г. Опыт лингвистической интерпретации тропов (метафора). // Вопросы языкознания, 1963 г., № 2, стр. 36.