

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 808.1

### СЛОВО ОБ АВТОРЕ

**В. В. Прозоров**

Саратовский государственный университет  
E-mail: prozorov@sgu.ru

Предлагаемый опыт словарной статьи «Автор» – необходимое подспорье для усвоения курса «Введение в литературоведение» – посвящен смысловым объемам одного из ключевых филологических понятий. Даются общие представления об авторе как лице биографическом, об авторе – творце художественного текста, об имплицитном авторе и о двух наметившихся в XX в. подходах к проблеме взаимоотношения автора и читателя.

**Ключевые слова:** автор, автор как реальная личность, автор-творец, автор в тексте, автор и читатель.

#### A Word about the Author

**V. V. Prozorov**

The experience of a dictionary entry 'Author' offered here provides essential help in mastering the course of "Introduction into Literary Studies" and deals with the meanings of one of the key notions of philology. Some general ideas are presented: of the author as a biographic individual, of the author as the creator of a literary text, of the implicit author, and of the two approaches outlined in the XX century to the issue of the reader and author relationship.

**Key words:** author, author as a real-life person, author-creator, author in the text, author and reader.

DOI: 10.18500/1817-7115-2015-15-3-56-62

Понятием «автор» определяется субъект любого – чаще всего письменно оформленного – высказывания (автор научного труда, бизнес-плана, газетной заметки, официального доклада, школьного сочинения, электронного письма и т. п.). В специальном литературоведческом значении речь идет прежде всего о субъекте словесно-художественного произведения. В науке о литературе традиционно различаются:

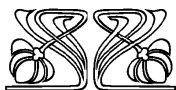
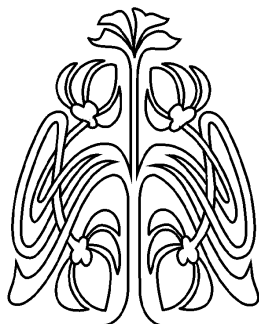
1) **автор биографический** – личность, существующая во внехудожественной реальности; индивидуальность, принадлежащая своей эпохе и социальной среде;

2) **автор-творец** – создатель словесно-художественных произведений, мастер слова, «эстетически деятельный субъект» (М. М. Бахтин);

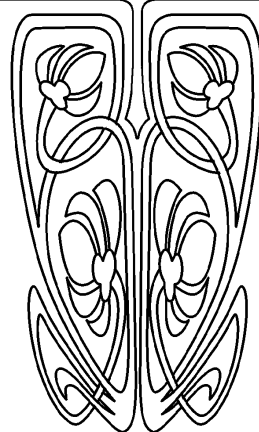
3) **автор во внутритекстовом воплощении** – имплицитный автор, его проявления в самой структуре словесно-художественного текста, разновидности его внутритекстового бытия.

Автор в первом значении – писатель как реальная личность, человек, шаг за шагом складывающий свою биографию, свою судьбу. Биография писателя – распространенный, часто рассчитанный на широкую аудиторию вид исторической, художественной, научной прозы (вступительные и другие статьи, очерки, эссе, монографии, повести, киносценарии). Биографические версии жизни и творчества писателей публикуются в серии «Жизнь замечательных людей». Известен специальный литературоведческий жанр научной биографии писателя (например, научные биографии, посвященные жизнеописанию М. Е. Салтыкова-Щедрина<sup>1</sup>, Н. Г. Чернышевского<sup>2</sup>, М. А. Булгакова<sup>3</sup> и др.).

Автор, как правило, претендует на собственность сотворенного им текста. В общественном и нравственно-правовом поле искусства широкое хождение имеют такие, по большей части юридические, понятия, как **авторское право** (институт гражданского права, регу-



НАУЧНЫЙ  
ОТДЕЛ





лирующий отношения, связанные с созданием и использованием – изданием, исполнением, показом и т. д. – произведений литературы, науки и искусства); **авторский договор** (заключаемый обладателем авторского права), предусматривающий и **авторский гонорар**; **авторизованный текст** (текст, на публикацию, перевод и распространение которого дано согласие автора); **авторский перевод** (выполненный автором оригинала перевод произведения на другой язык) и др.

Чаще всего автор – усердный и пристрастный читатель. Глубина, прочность и разнообразие индивидуальной читательской памяти автора оказывает влияние на его собственное творчество, обнаруживая себя в интертекстуальных связях, в явных и скрытых цитатах и реминисценциях из других авторов, в параллелях и сближениях с другими текстами словесной культуры. Автор может выступать и в роли критика сочинений, принадлежащих его собратьям по перу.

С разной степенью включенности автор участвует в литературной жизни своего времени, вступая в непосредственные (доверительные, дружеские, полемические, оппонентские и т. д.) отношения с другими авторами, с литературными критиками, с редакциями журналов и газет, радио и телевидения, с книгоиздателями и книготорговцами. Автор часто состоит в эпистолярных и непосредственных контактах с читателями, заводит собственные блоги и страницы в Интернете. Нередко автора влечет к себе теоретико-литературная рефлексия, размышления о природе и назначении словесно-художественного искусства.

Сходные эстетические воззрения приводят к созданию писательских групп, кружков, литературных салонов и обществ, других авторских объединений (в том числе в сети Интернет).

У многих читателей повышенный интерес вызывают непроявленные домашние, любовные, семейно-конфликтные и другие факты биографии писателя. Усердно пополняется современниками, а затем и потомками «копилка курьезов» – легенд, мифов, слухов, сплетен, преданий, анекдотов о жизни автора. Назойливый и наивно-пристрастный интерес к подробностям писательской биографии блистательно пародирует Даниил Хармс в «Анекдотах из жизни Пушкина» (1939).

В связи с существованием в литературном поле огромного числа анонимных и псевдонимных текстов возникла необходимость в атрибуции – специальном роде занятий, связанных с определением (установлением) подлинного автора литературного сочинения. Со второй половины XX в. задачи по атрибуции текстов решаются в том числе и с применением новейших математических методов. Если об авторе как о лице биографическом сведений не сохранилось или если атрибуция текста неясна, в литературоведении используются терминологические клише: «безымянный автор», «неизвестный автор», «неустановленный автор».

Так, неизвестным остается автор «Слова о полку Игореве». Не установлены авторы слов многих популярных русских песен и романсов XVIII–XX вв. и т. д.

В фольклоре категория автора лишена статуса персональной ответственности за поэтическое высказывание. Место автора текста заступает там исполнитель – певец, сказитель, песельник, рассказчик и т. п. Понятие об авторе как лице эмпирико-биографическом и всецело ответственном за сочиненное им произведение укореняется вместе с признанием в истории культуры самоценности творческой фантазии, художественного вымысла.

В стихотворении Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824) воспроизведен диалог романтически одухотворенного поэта с собеседником-прагматиком, убеждающим художника нарушить упоенно горделивое одиночество. Красноречив и «прозаический» финал пушкинского текста:

*Поэт*

Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись.  
Условимся.

В пушкинском стихотворении демонстративно обнажен психологически сложный переход от восприятия поэзии как вольного и величавого «служенья муз» к осознанию искусства слова как определенного рода творческой работы. Так был обозначен отчетливый симптом профессионализации литературного труда, характерный для русской словесности начала XIX в.

Особо следует сказать о сложном аксиологическом подходе к проблеме автора в художественной жизни каждой эпохи. Помимо литераторов «первого» ряда, составляющих золотой фонд мировой и национальной культуры, в литературном процессе обычно различаются и авторы «второй», «третьей» и т. д. величины (Н. А. Некрасов писал о «первостепенных» и «второстепенных» поэтических талантах<sup>4</sup>). По мысли М. Е. Салтыкова-Щедрина, в литературной жизни участвуют «люди талантов весьма неравных». При этом каждая литературная школа «имеет и своего мастера, и своих подмастерьев и чернорабочих»<sup>5</sup>. У авторов «второго» ряда подчас обнаруживаются такие эстетические обретения, которые не становятся у них системными, но которые, накапливаясь в истории словесности, позднее в творчестве «великих» находят уже вполне завершенное воплощение. «Второстепенные» авторы, кто справедливо и законно, а кто, напротив, из-за читательской расточительности или невнимания, оказываются не включенными в состав литературной памяти потомков. От забвения автора могут спасти специальные литературоведческие исследования-открытия<sup>6</sup>.

А. И. Белецкий в статье «Об одной из очердных задач историко-литературной науки» (1922) писал о феномене «читателя, взявшегося за перо»<sup>7</sup>. Подобный прогноз характеризует эпохи



глобальных потрясений и превращений. В XXI в. читатель-ученик чутко осваивает коммерческие запросы литературного рынка и становится деятельным (часто скрытым за псевдонимами) соавтором массовой детективной, остро-фабульной, гламурно-игровой и т. п. беллетристики. Встает вопрос и о распространенном феномене графомании, особенно в связи с невиданно массовыми «пробами пера» авторов-читателей в социальных сетях Интернета

\* \* \*

Давняя и устойчивая этическая традиция отличает автора-творца в литературе от бытового, частного, эмпирического лица, в повседневном своем существовании вроде бы и не помышляющего о собственном высокохудожественном призвании. Об этом стихотворение Пушкина «Поэт» (1827). Сущность **автора-творца** определяется в первую очередь его особой позицией «внеаходимости» (М. М. Бахтин) по отношению как к формо-содержательному единству словесно-художественного произведения, так и к той первичной реальности (природной, социальной, бытовой, исторической и т. д.), отгалкиваясь от которой или подражая которой, автор создает вымышленный им поэтический мир. Автор-творец выступает уже как создатель собственных текстов.

С автором-творцом органично соединяются представления о творческом процессе рождения поэтического текста, **произведения текста на свет**. Авторский труд органично характеризуется такими литературоведческими понятиями, как **авторская рукопись** (в текстологии – понятие, характеризующее принадлежность письменного материала конкретному автору); **авторская корректура** (правка гранок или верстки, которая выполняется самим автором по договоренности с редакцией или издательством); **личный архив писателя** (рукописное по преимуществу наследие писателя, хранящееся по его завещанию в литературных музеях и архивохранилищах); **личная библиотека писателя** (известны литературоведческие описания библиотек А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева и др.); **авторский комментарий** (примечания, принадлежащие автору произведения, поясняющие текст или отдельные его фрагменты); **записные книжки автора** (нерегулярные записи разного объема, часто предшествующие самому процессу творчества или сопровождающие его, содержащие наброски фабул, отдельные мысли, наблюдения, выражения, детали и зарисовки «про запас»); **эпистолярное наследие автора** (письма как источник изучения жизненного и творческого пути писателя); **авторские мемуары**; **авторские дневники** (дневник – размышления автора «о себе самом, о том, кем он является, когда не пишет, когда живёт обывательной жизнью, когда он живущий и подлинный»<sup>8</sup>); **текстовое поведение автора**

(действия автора, направленные на сохранение рукописей, не нужных для дальнейшей работы; творческие переработки текста при переизданиях и др.)<sup>9</sup>, **авторская инсценировка** (драматическое произведение, созданное автором на основе написанного им ранее литературного произведения (романа, повести, поэмы и т. д.).

В авторе-творце органично сосуществуют два нуждающихся друг в друге и – одновременно – взаимоисключающих начала: глубинная потребность в творческой тайне и неутолимое внутреннее стремление к публичности, к читательскому признанию.

Автору-творцу принадлежат замысел сочинения (независимо от того, откуда он его почерпнул), все этапы (стадии, фазы) его осуществления, вплоть до создания более или менее состоявшегося, завершенного, данного в своих эстетических границах текста.

Долгие века литературного и тем более доли-тературного творчества представление об авторе с разной степенью открытости включалось в универсальное, эзотерически осмысляемое понятие Божественного авторитета, пророческой поучительности, медиативности, освященной мудростью веков и традиций<sup>10</sup>. Историками литературы отмечается постепенное возрастание **личностного** начала в словесности, неотступное усиление роли авторской индивидуальности в литературном развитии нации<sup>11</sup>. Этот процесс, начиная с античной культуры и более отчетливо обнаруживая себя в эпоху Возрождения (творчество Данте, Боккаччо, Петрарки, Рабле, Шекспира, Сервантеса), главным образом, связывается с преодолением художественно-нормативных канонов, освященных пафосом сакральной культовой учительности.

Проявление непосредственных авторских интонаций в поэтической словесности обуславливается ростом авторитета задушевно-лирических, сокровенно-личностных мотивов и сюжетов. Авторское самосознание достигает апогея в эпоху расцвета романтизма, ориентированного на обостренное внимание к неповторимому, индивидуально-ценностному в человеке, в его творческих и нравственных исканиях, на воплощение мимолетных состояний и переживаний человеческой души.

Автор в этом смысле выступает как устроитель, воплотитель и выразитель многозначной эмоционально-смысловой целостности данного художественного текста. В сакральном смысле принято говорить о живом присутствии автора в самом творении: «Душа в заветной лире // Мой прах переживет и тленья убежит...» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Пушкина) и даже об одушевленности художественного текста.

Известны признания многих авторов о литературных героях, которые в процессе их создания начинают жить как бы самостоятельно, по законам собственной органики, обретают некую внутрен-



нюю суверенность и поступают при этом вопреки изначальным авторским ожиданиям. Л. Н. Толстой вспоминал, что Пушкин как-то одному из приятелей своих сознался: «Представь, какую штуку удрала со мной Татьяна! Она – замуж вышла. Этого я никак не ожидал от нее». И продолжал так: «То же самое и я могу сказать про Анну Каренину. Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы: они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется...»<sup>12</sup> Речь идет о потаенном самочувствии автора, процесс творчества которого проходит – во многом нечаянно и на ощупь – прежде всего в области подсознания.

Неизменно отмечаемая составляющая писательского труда – душевные страдания, муки творчества. В поэте неистребима мечта быть свободным от «общества», от издателя, от торговца, от публики. Вопреки мертвящей жесткости тоталитарных притязаний, вопреки воле денежного мешка и коварным заблуждениям цивилизации его влечет к себе желанная свобода. У А. Т. Твардовского: «Не стойте только над душой, над ухом не дышите». Иначе – одна из самых трагических метафор XX в.: «...на горло собственной песне» (В. В. Маяковский). Вечный мотив поэтов – «Я сам» – мудрое и честное самостояние человека, пророчески отчетливое сознание своего избранничества, своей правоты.

Поэзия («Тихотворение моё, моё немое» – И. А. Бродский) рождается внезапно, от некоего озарения, именуемого вдохновением таланта, рождается из содержательного молчания, чтобы его, вопреки сознаваемому бессилию, выразить и озвучить, счастливо преодолевая сковывающую нас немоту: «...не знаю сам, что буду // Петь, – но только песня зреет» (А. А. Фет). Творческий акт – духоподъемное созидание новой художественной реальности, прорыв сквозь дебри необходимости, «езда в незнаемое» (В. В. Маяковский). И в созидательном пути он, автор, наедине с самим собой. Но в путь художественных откровений его неотступно влечет то отчетливо внятный, то едва ли не миражный, подсознательно явленный облик «неведомого друга», внутреннего читателя-адресата, образ нуждающегося в нем пристрастного собеседника. С. Довлатов в «Записных книжках» признается: «Чем дольше я занимаюсь литературой, тем яснее ощущаю её физиологическую подоплёку. Чтобы родить (младенца или книгу), надо прежде всего зачать. Еще раньше – сойтись, влюбиться. Что такое вдохновение? Я думаю, оно гораздо ближе к влюбленности, чем принято считать». У А. А. Ахматовой («Читатель», 1959):

И сколько там сумрака ночи  
И тени, и сколько прохлад,  
Там те незнакомые очи  
До света со мной говорят...

\* \* \*

Автор, создавший текст, объективно теряет над ним власть, он не волен уже влиять на судьбу своего произведения, на его реальную жизнь в читающем мире, на многообразные интерпретационные версии, на воспроизведение художественного текста читателями, критиками, исследователями. Примечательны последние строки первой главы «Евгения Онегина»:

Иди же к невьским берегам,  
Новорожденное творенье,  
И заслужи мне славы дань:  
Кривые толки, шум и брань!

Автор – «виновник» другой, искусственной реальности – внеположен ей. Но повсеместные следы его личностной творческой инициативы хранит произведение как художественный мир, им организованный, как некая поэтическая структура в ее конкретно-чувственной неопровержимости, в ее особом фонографическом, словесно-образном, сюжетно-композиционном осуществлении. Уже в процессе творчества, по мере рождения и сотворения текста, в текстовой плотности начинают властно и внятно обнаруживать себя авторские интонации, проявляются авторские лики, в неповторимости тематики, сюжетики, лексики, метафорики протупает авторская манера.

Проблема отношений автора как конкретно-эмпирической личности, автора-творца и **автора в художественном тексте** – одна из сложнейших в искусствознании. В Новое время авторское начало в произведении настолько самоочевидно, что у читателя возникает соблазн в каждом не лишнем обаянии главном герое подозревать автора. А. С. Пушкин в «Евгении Онегине» демонстративным жестом обозначал водораздел между собой и своим героем:

Всегда я рад заметить разность  
Между Онегиным и мной,  
Чтобы насмешливый читатель  
Или какой-нибудь издатель  
Замысловатой клеветы,  
Сличая здесь мои черты,  
Не повторял потом безбожно,  
Что намарал я свой портрет <...>

М. Ю. Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени» предостерегал от подобных распространенных заблуждений: «...иные замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых – старая и жалкая шутка!» Между тем наивные сближения и уподобления автора и его героя случаются часто. В комическом ключе эту ситуацию тривиальной путаницы описал Саша Черный («Критику», 1909):

Когда поэт, описывая даму,  
Начнёт: «Я шла по улице.



В бока впился корсет», –  
Здесь «Я» не понимай, конечно, прямо –  
Что, мол, под дамою скрывается поэт.  
Я истину тебе по-дружески открою:  
Поэт – мужчина. Даже с бородою.

Отношения автора, находящегося вне текста, и автора, запечатленного в тексте, трудно поддаются исчерпывающему описанию. Автор «присутствует» во всей многозначной полноте текста, и мы с полным на то правом говорим об **образе автора**, об авторской позиции, об авторской точке зрения в произведении. Всеведущая авторская роль, авторский замысел, авторская концепция (идея, воля) обнаруживаются в каждой «клеточке» повествования и в художественном целом произведения. Автор как эмпирическое лицо может быть нам неведом (не сохранилось документально подтверждаемых данных о нем), но внятное представление об образе автора хранит само художественно-целостное пространство произведения (например, существуют работы, доказательно посвященные образу автора в «Слове о полку Игореве»).

Конкретные «олицетворенные» авторские внутритекстовые проявления дают веские основания литературоведам обнаруживать различные **формы присутствия автора в тексте**. Как правило, авторская субъективность проявляется в рамочных компонентах текста: заглавии, эпиграфе, начале и концовке основного текста. В некоторых произведениях есть также посвящения, авторские примечания (как в «Евгении Онегине»), предисловия, предуведомления, послесловия, эпилоги, образующие в сложной совокупности своей метатекст, т. е. текст, надстраивающийся над данным текстом, объясняющий, интерпретирующий его (гр. *meta* – после, за) и в то же время составляющий целое с основным текстом.

К этому же кругу вопросов можно отнести частое использование псевдонимов с выразительным лексическим значением: Саша Черный, Андрей Белый, Игорь Северянин, М. Горький, Демьян Бедный, Михаил Голодный, Михаил Светлов... Это тоже распространенный способ построения образа автора, постоянно и целеустремленно воздействующего на читателя. Формы живого присутствия автора в тексте во многом зависят от родовой принадлежности произведения, от его жанра.

С большей степенью непосредственности автор заявляет о себе в **лирике**, где все пространство высказывания принадлежит одному лирическому субъекту, где изображены его переживания, отношения к «невыразимому» (В. А. Жуковский), к внешнему миру и миру своей души в бесконечности их переходов друг в друга.

Если цикл лирических стихотворений, лирическая поэма или все собрание лирических произведений дают представление об индивидуальном авторском облике, об авторской житейской

и поэтической судьбе, то применительно к таким текстовым феноменам употребляется понятие **лирический герой**, введенное Ю. Н. Тыняновым в его статье «Блок» (1921). По определению Б. О. Кормана, лирический герой – это «единство личности, не только стоящее за текстом, но и воплощенное в самом поэтическом сюжете, ставшем предметом изображения, – причем образ его не существует, как правило, в отдельном изолированном стихотворении: лирический герой – это обычно единство если не всего лирического творчества поэта, то периода, цикла, тематического комплекса»<sup>13</sup>.

Непосредственно авторские интонации различимы в авторских отступлениях (лирических, лиро-философских, публицистических), которые органично вписываются в структуру лиро-эпических и эпических в своей основе произведений. Эти отступления обогащают эмоционально-экспрессивные пределы повествования, расширяют сферу идеального, уточняют авторские интенции и одновременно читательскую направленность произведения («Евгений Онегин», «Домик в Коломне», «Медный всадник» А. С. Пушкина, «Мертвые души» Н. В. Гоголя, сатирические циклы М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Что делать?» Н. Г. Чернышевского, «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Белая гвардия» М. А. Булгакова, «Василий Теркин» и «Теркин на том свете» А. Т. Твардовского, «Поэма без героя» А. А. Ахматовой и др.).

В **драме** автор (драматург) в большей степени оказывается в тени своих героев, передоверяя им богатые возможности диалогического общения. Но и здесь его присутствие угадывается в заглавии, эпиграфе (если он есть), списке действующих лиц, в разного рода авторских сценических указаниях, предуведомлениях (например, в «Тартюфе, или Обманщике» Мольера – «Предисловие» и прошения-послания королю по поводу комедии, или в «Ревизоре» Н. В. Гоголя – «Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров» и т. п.), в системе ремарок, пауз, других сценических указаний, в репликах в сторону, которые принадлежат и персонажу, и «всезнающему» автору одновременно.

Рупором автора становятся герои-резонеры (Клеант в комедии Мольера «Тартюф, или Обманщик», Стародум в комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль», Сатин в пьесе М. Горького «На дне»), хор (от древнегреческого театра до театра Бертольда Брехта). В пьесе Луиджи Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» (1921) действующие лица ищут драматурга, который воплотил бы их в художественные образы, и предлагают режиссеру поставить их драму на сцене. Созданные авторским воображением персонажи, по мысли драматурга, не менее реальны, чем сама жизнь.

Авторская преднамеренность обнаруживается в общей концепции и сюжетосложении драмы, в расстановке действующих лиц, в особенностях конфликтного напряжения. Недаром говорят об осо-



бой природе драматургического конфликта, о типе конфликта, свойственном тому или другому автору-творцу (например, различные типы конфликта в пьесах Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, А. П. Чехова).

В инсценировках эпических произведений нередко появляются персонажи «от автора», которые становятся вынужденными посредниками между текстом-прародителем и зрительным залом (в кинофильмах по мотивам эпических произведений вводится закадровый «авторский» голос, например, в киноэпопее С. Бондарчука «Война и мир» по Л. Н. Толстому).

Многообразны формы присутствия автора в **эпосе**. Жанры автобиографической повести или романа, примыкающие к ним произведения с вымышленными героями, согретыми светом автобиографического лиризма, предьявляют автору до известной степени непосредственно (в «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо, «Поэзии и правде» И.-В. Гёте, «Детских годах Багрова-внука» С. Т. Аксакова, «Былом и думах» А. И. Герцена, «Пошехонской старине» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Жизни Арсеньева» И. А. Бунина, в «Лете Господнем» И. С. Шмелева, в «Записках юного врача» и «Театральном романе» М. А. Булгакова, в «Раковом корпусе» А. И. Солженицына» и др.).

Значительно чаще автор выступает как повествователь, ведущий свой рассказ от третьего лица (Eg-Erzählung). Это самая распространенная, «безличная», анонимная форма повествования. Субъект высказывания здесь не явлен. Автор словно бы без остатка растворен в своем рассказе. Со времен Гомера известна фигура всеведущего автора, знающего все и вся о своих героях, о событиях и обстоятельствах их жизни, свободно и вольно переходящего из одного временного плана в другой, из одного пространства в другое. При этом создается эффект несомненной художественной объективности (романы И. А. Гончарова, Гюстава Флобера, Джона Голсуорси, Эрнеста Хемингуэя, рассказы и повести А. П. Чехова, «Тихий Дон» М. А. Шолохова, «Один день Ивана Денисовича» А. И. Солженицына» и др.). В литературе Нового времени такой способ повествования, наиболее условный (всезнание повествователя не мотивируется), обычно сочетается с введением рассказчиков (нарраторов), с передачей в речи, формально принадлежащей повествователю, точки зрения того или иного героя (так, в «Воине и мире» Бородинское сражение читатель видит «глазами» Андрея Болконского, Пьера Безухова)<sup>14</sup>.

В эпических жанрах система повествовательных инстанций может быть очень сложной, многоступенчатой, формы ввода «чужой речи» отличаются большим разнообразием. Автор передоверяет свои сюжеты сочиненному им, подставному Рассказчику (участнику и свидетелю событий, хроникеру, корреспонденту главного героя, адресату его писем, записок, редактору и пр.) или рассказчикам, которые могут быть, таким образом, участниками истории, о которой они сами повествуют.

Субъект речи сам то и дело естественно и органично становится объектом художественного живописания (автор в «Евгении Онегине»). Постоянной сменой точек зрения определяется композиция романа Лермонтова «Герой нашего времени»: повествование ведется от имени автора предисловия, от лица безымянного рассказчика, от лица героев – Максима Максимыча и Печорина. Субъект повествования более или менее отчетливо проявляется в форме иронически поданной несобственно-прямой речи (ср. роман Т. Н. Толстой «Кысь» и др.). Парадоксальная игра авторскими ликами свойственна современным постмодернистским текстам.

Рассказчик может последовательно вести повествование от первого лица – Ich-Erzählung (Я или Мы). В зависимости от его близости/чуждости к кругозору автора, от использования того или иного словесно-образного ряда выделяются личные (или перволичные) повествователи («Капитанская дочка» А. С. Пушкина, «Записки охотника» И. С. Тургенева) и собственно персонифицированные (ролевые) рассказчики с их характерным, узорчатым, затейливо стилизованным сказом («Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, многие произведения В. И. Даля, Н. С. Лескова, А. М. Ремизова, М. М. Зощенко, П. П. Бажова, В. И. Белова).

В эпической литературно-эпистолярной форме (повесть или роман в письмах и т. п.) роль повествователя делят между собой участники переписки («Бедные люди» Ф. М. Достоевского) или роль эта всецело присваивается адресанту («Письма к тетеньке» М. Е. Салтыкова-Щедрина). Особый тип повествования создается в лоне сатирической литературы с ее иронически изображаемыми повествователями – «полугероями, полуавторами»<sup>15</sup> (например, язвительно-озорной диалог Рассказчика и его напарника-приятеля Глумова в сатирическом романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия»).

В любом случае объединяющим началом эпического текста является авторское сознание, проливающее свет на целое и на все «составляющие» художественного текста. «...Цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, – писал Л. Н. Толстой, – есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету»<sup>16</sup>.

Итак, в эпических произведениях авторское начало проступает по-разному: это и внешне нейтральное и универсальное «всеведение» автора, распространяемое на все текстовое пространство, это и авторская точка зрения на воссоздаваемую поэтическую реальность, сдержанный или внятно-отчетливый авторский комментарий по ходу сюжета, прямая, косвенная или несобственно-прямая характеристика героев, описание природного и вешного мира и т. д.

В современной культуре общения с авторским художественным текстом определились две основные тенденции, имеющие давнюю и сложную



родословную. Одна из них признает в диалоге с текстом почти полное всевластие читателя, его право на свободу от авторской опеки, от послушного следования авторской концепции, воплощенной в тексте. Восходя к трудам В. Гумбольдта и А. А. Потебни, эта точка зрения представлена в работах представителей психологической школы литературоведения. А. Г. Горнфельд писал: «Произведение художника необходимо нам именно потому, что оно есть ответ на наши вопросы: *наши*, ибо художник не ставил их себе и не мог их предвидеть <...>, каждый новый читатель Гамлета есть как бы его новый автор...»<sup>17</sup> Крайнее выражение обозначенной позиции заключается в том, что авторский текст становится чувствительным предлогом для последующей активной рецепции, для своеобразных перелицовок и переводов на языки других искусств. При этом осознанно или непреднамеренно оправдывается самонадеянная читательская безапелляционность суждений. Рождается уверенность в безграничной власти читателя над текстом.

Во второй половине XX в. «читателецентристская» точка зрения доведена до своего предела. Ролан Барт, исходя из установок постструктурализма, объявил текст зоной исключительно языковых интересов, способных приносить читателю, главным образом, игровое удовольствие и удовлетворение. Художественный текст, по Ролану Барту, – внесубъектная структура отсылающих нас к множествам культурных источников. Хозяин-распорядитель текста – читатель, и его самоутверждение оплачивается смертью Автора. Концепция *смерти автора* помогла сосредоточить филологическое внимание на семантико-ассоциативных корнях текста, составляющих его часто не фиксируемую авторским сознанием генеалогию («тексты в тексте»), плотные слои литературных реминисценций и связей, «чужое слово» в авторском тексте, архетипические мотивы и образы)<sup>18</sup>.

Другая тенденция общения с художественным текстом имеет в виду принципиальную вторичность читательского творчества. В русской эстетической традиции эта тенденция восходит к пушкинскому призыву судить писателя «по законам, им самим над собою признанным»<sup>19</sup>. «Интерпретатор не бесконтролен. Состав произведения, – писал А. П. Скафтымов, – сам в себе носит нормы его истолкования». Скафтымов напоминает о повышенной чуткости к неисчерпаемым эмоционально-смысловым глубинам авторского текста, способного подавать нам весть об «общей направленности произведения». По убеждению Скафтымова, «для того, чтобы понять, нужно уметь отдать себя чужой точке зрения». Это, пожалуй, одна из самых трудно решаемых на белом свете задач<sup>20</sup>.

Проблема автора, его жизни и «смерти» в традиционных и новых художественных дискурсах продолжает оставаться одной из самых остро дискуссионных в литературной науке и практике XXI в.

## Примечания

- 1 См.: Макашин С. Салтыков-Щедрин. Биография. М., 1951; *Он же*. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850–1860-х годов. М., 1972; *Он же*. Салтыков-Щедрин. Середина пути. 1860-е годы. М., 1984; *Он же*. Салтыков-Щедрин. Последние годы. 1875–1889. Биография. М., 1989.
- 2 См.: Демченко А. Н. Г. Чернышевский: Научная биография: в 4 ч. Ч. 1. Саратов, 1978; Ч. 2. Саратов, 1984; Ч. 3. Саратов, 1992; Ч. 4. Саратов, 1994.
- 3 См.: Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд. М., 1988.
- 4 См. Некрасов Н. Русские второстепенные поэты // Некрасов А. Н. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. Т. XI. Кн. 2. Л., 1990.
- 5 Салтыков-Щедрин М. Собр. соч.: в 20 т. Т. 9. М., 1970. С. 344.
- 6 См.: Кормилов С. Зачем изучать забытых и второстепенных критиков и филологов? // Забытые и «второстепенные» критики и филологи XIX–XX вв. Псков, 2005. С. 8–13.
- 7 Белецкий А. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 37.
- 8 Бланиш М. Пространство литературы: пер. с фр. М., 2002. С. 20.
- 9 Об архивном и текстовом поведении авторов см.: Там же. С. 54–67.
- 10 См.: Аверинцев С. Автор // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 9. М., 1978. С. 28–30.
- 11 См.: Лихачев Д. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // О прогрессе в литературе / под ред. А. С. Бушмина. Л., 1977. С. 50–77.
- 12 Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: в 2 т. / подгот. текста и коммент. Н. Н. Гусева, В. С. Мишина; предисл. К. Н. Ломунова. М., 1955. Т. 1. С. 231–232.
- 13 Корман Б. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 87.
- 14 См.: Атарова К., Лескис Г. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35, № 4. С. 343–356; *Они же*. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 39, № 1. С. 33–46.
- 15 Мысляков В. Искусство сатирического повествования: Проблема рассказчика у Салтыкова-Щедрина. Саратов, 1966. С. 27.
- 16 Толстой Л. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 30. М., 1951. С. 19.
- 17 Горнфельд А. О толковании художественного произведения // Русское богатство. 1912. № 2. С. 151–152.
- 18 См.: Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: пер. с фр. М., 1989.
- 19 Пушкин А. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 10. Л., 1979. С. 96.
- 20 Скафтымов А. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 30, 29, 28.