

ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

Пособие посвящено одной из центральных проблем современного литературоведения — автору и многообразным формам его проявления в тексте художественного произведения. Оно рассчитано на разные уровни постижения образа автора, или форм «присутствия» автора в произведении, и потому построено не вполне обычно. Книга состоит из двух частей. В первой я излагаю имеющиеся в русской филологии XX в. концепции, связанные с проблемой автора, обобщая их и по возможности — насколько это позволяет жанр учебного пособия — высказывая свое отношение к тем или иным категориям, терминам, понятиям. Эта часть содержит «отступления». В них даются художественные произведения для анализа и работы выдающихся филологов XX в., которые неизбежно печатаются в сокращении: знакомство с полными текстами этих замечательных ученых, надеюсь, состоится у читателя в будущем, когда он уже «вне стен учебного заведения станет образовывать сам себя». — Так пишет М. Булгаков в романе «Жизнь господина де Мольера» о человеке, который хочет стать истинным интеллектуалом. «Отступления» предназначены для тех, кто углубленно интересуется формами авторского присутствия в произведении.

Во вторую часть — Приложение — вошли 4 статьи, написанные мной на протяжении многих лет занятий русской литературой. Несколько не считая их образцовыми, я все же надеюсь, что чтение их поможет читателям увидеть, как можно оперировать терминами, связанными с проблемой автора, и как это важно для проникновения в сущность поэтики каждого из рассматриваемых мною писателей (это Михаил Булгаков, Михаил Зощенко, Абрам Терц, Венедикт Ерофеев, Андрей Вознесенский, Татьяна Бек).

ПРЕДИСЛОВИЕ

Творец всегда изображается в творении и часто — против воли своей.

Н.М. Карамзин

Каждое произведение беллетристики, не хуже любого ученого трактата, выдает своего автора со всем своим внутренним миром.

М.Е. Салтыков-Щедрин

В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически. Истинный художник этого не может: в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно будет он сам; он отразится невольно, даже против своей воли, высажется со всеми своими взглядами, с своим характером, с степенью своего развития.

Ф.М. Достоевский

Проблема автора стала, по признанию многих современных исследователей, центральной в литературоведении второй половины XX в. Это можно объяснить и развитием самой литературы, которая (особенно начиная с эпохи романтизма) все сильнее подчеркивает личностный, индивидуальный характер творчества, и появлением многоразличнейших форм «поведения» автора в произведении. Это связано и с эволюцией литературной науки, стремящейся рассматривать литературное произведение и как особый мир, результат творческой деятельности создавшего его творца, и как некое высказывание, диалог автора с читателем. В зависимости от того, на чем сосредоточено в большей мере внимание ученого, можно говорить об *образе автора* в литературном произведении, о *голосе автора* в соотношении с *голосами персонажей*. Терминология, связанная со всем кругом проблем, возникающих вокруг автора, еще не стала упорядоченной и общепринятой. Поэтому прежде всего надо определить основные понятия, а потом посмотреть,

как на практике, т.е. в конкретном анализе (в каждом конкретном случае), «работают» эти термины.

Конечно, проблема автора возникла не в XX в., а гораздо раньше. Современные ученые приводят высказывания многих писателей прошлого (три из них вы только что прочитали в качестве эпиграфов), и они удивительным образом оказываются созвучны — при полном несходстве этих авторов во многом другом.

Самое же подробное размышление об авторе оставил Л.Н. Толстой. В «Предисловии к сочинениям Гюи де Мопассана» он рассуждает так: «Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое потому, что в нем действуют одни и те же лица, потому, что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету. <...> В сущности, когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: “Ну-ка, что ты за человек? И чем отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?” Что бы ни изображал художник: святых, разбойников, царей, лакеев — мы ищем и видим только душу самого художника»¹.

Здесь надо остановить внимание на двух особенно важных для нас сейчас положениях. Первое: единство и целостность литературного произведения напрямую связаны с фигурой (мы можем сказать — образом) автора. Больше того: именно автор и является главным залогом этого единства — даже, как видим, по мысли Толстого, в большей мере, чем герои произведения и то, что с ними происходит, т.е. события, составляющие сюжет произведения. И второе. Мы вправе задать себе вопрос: но до какой степени правомерно говорить нам об авторе как о человеке («Ну-ка, что ты за человек?...»)? Забегая вперед, скажем: вероятно, до такой же степени, до какой мы иногда говорим о человеческих свойствах героя, — что, конечно, и предполагается, коль скоро мы имеем дело с литературным произведением как с особого рода реальностью.

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. М., 1951. Т. 30. С. 18—19.

И в то же время мы прекрасно понимаем, что реальность эта особого рода и что человек в жизни совсем не то же самое, что художественный образ, пусть даже и того же человека. Вот в этом смысле мы только и можем представлять себе автора как человека, а говоря точнее — мы здесь имеем дело именно с образом автора, образом, творимым всем произведением как целым и возникающим в сознании читателя в результате «ответного» творческого акта — чтения.

Как вы уже могли заметить, термин «автор» имеет не один смысл. «Слово “автор” употребляется в литературоведении в нескольких значениях. Прежде всего оно означает писателя — реально существующего человека. Когда мы, например, говорим: “Над романом “Евгений Онегин” автор работал с 1823 по 1830 год”, — под словом “автор” мы подразумеваем “биографического” А.С. Пушкина, родившегося в 1799 г. и смертельно раненного на дуэли в 1837 г.

В других случаях слово “автор” может означать некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение. Именно такой смысл приобретает это слово в высказываниях типа: “Автор в лирике Некрасова — это передовой русский человек 40—70-х годов XIX века”.

Наконец, это слово употребляется для обозначения некоторых явлений, характерных для отдельных жанров и родов. Так, когда анализируется эпико-повествовательное произведение, под словом “автор” подразумевают повествователя. При анализе лирики говорят об авторе, имея в виду особую форму выражения авторского сознания, отличную от лирического героя¹.

Отмеченное Борисом Ошеровичем Корманом (1922—1983) тройное употребление термина можно дополнить и прокомментировать. Большинство ученых разделяют автора в первом значении (его еще принято называть «реальным», или «биографическим», автором) и автора во втором значении. Это, пользуясь другой терминологией, автор как эстетическая категория, или образ автора. Иногда говорят здесь же о «голосе» автора, считая такое определение более правомерным и определенным, чем «образ автора». Примем пока все эти термины как синонимы, чтобы определенно и уверенно развести реального, биографического автора с

¹ Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения // Корман Б.О. Методика вузовского преподавания литературы. Ижевск, 2009. С. 17—18.

той художественной реальностью, какая явлена нам в произведении. Что же касается термина «автор» в третьем значении, ученый имеет здесь в виду, что иногда автором называют рассказчика, повествователя (в эпических произведениях) либо лирического героя (в лирике): это следует признать некорректным, а иногда и вовсе неправильным.

Чтобы убедиться в этом, нужно задуматься, как организовано произведение с точки зрения повествования. Помня о том, что авторское «присутствие» не концентрируется в одной какой-то точке произведения (наиболее близкий автору герой, служащий «рупором» его идей, своеобразным *alter ego* автора; прямые авторские оценки изображаемого и т.д.), а проявляется на всех уровнях художественной структуры (от сюжета до мельчайших «клеточек» — тропов), — помня об этом, посмотрим, как проявляется авторское начало в субъектной организации произведения, т.е. в том, как оно построено с точки зрения повествования. (Ясно, что тем самым речь пойдет прежде всего об эпических произведениях. О формах проявления автора в лирике и драме будет сказано позднее.)

АВТОР, ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ, РАССКАЗЧИК, ПЕРСОНАЖ

Нужно прежде всего различать *событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания*. Это различие, впервые в русском литературоведении предложенное, по-видимому, Михаилом Михайловичем Бахтиным (1895—1975), стало теперь общепринятым. Обо всем, что произошло с героями, нам, читателям, поведал некто. Кто же именно? Примерно таков был путь размышлений, которым шло литературоведение в изучении проблемы автора. Одной из первых специальных работ, посвященных этой проблеме, стало исследование немецкого ученого Вольфганга Кайзера: его труд под названием «Кто рассказывает роман?» вышел в начале XX в. И в современном литературоведении (не только в России) принято разные виды повествования обозначать по-немецки.

Выделяют повествование от третьего лица (*Erform*, или, что то же, *Er-Erzählung*) и повествование от 1-го лица (*Icherzählung*). Того, кто ведет повествование от 3-го лица, не называет себя (не персонифицирован), условимся обозначать термином «повествователь». Ведущего рассказ от 1-го лица принято называть рассказчиком. (Такое употребление терминов еще не стало всеобщим, но, пожалуй, встречается у большинства исследователей.) Рассмотрим эти виды подробнее.

Erform («эрформ»), или «объективное» повествование, включает три разновидности — в зависимости от того, насколько ощутимо в них «присутствие» автора или персонажей.

1. Собственно-авторское повествование

Рассмотрим начало романа М. Булгакова «Белая гвардия».

«Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская — вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс».

Мы сразу понимаем и точность, и некоторую условность определения «объективное» повествование. С одной стороны, повествователь не называет себя («я»), он как бы растворен в тексте и как личность не проявлен (иначе говоря, не персонифицирован). Это свойство эпических произведений — объективность изображаемого, когда, по словам Аристотеля, «произведение как бы само поет себя». С другой же стороны, уже в самом строении фраз инверсией подчеркиваются, интонационно выделяются слова оценочные: «велик», «страшен». В контексте всего романа становится понятно, что упоминание и о Рождестве Христовом, и о «пастушеской» Венере (звезде, ведшей пастухов к месту рождения Христа), и о небе (со всеми возможными ассоциациями, которые влечет этот мотив, например, с «Войной и миром» Л. Толстого) — все это связано с авторской оценкой изображенных в романе событий, с авторской концепцией мира. И мы понимаем условность определения «объективное» повествование: оно было безусловным для Аристотеля, но даже и для Гегеля и Белинского, хотя строивших систему литературных родов уже не в античности, как Аристотель, а в XIX в., но опиравшихся на материал именно античного искусства. Между тем опыт романа (а именно роман понимают как эпос нового и новейшего времени) говорит о том, что авторская субъективность, личностное начало проявляют себя и в эпических произведениях.

Итак, в речи повествователя мы явственно слышим авторский голос, авторскую оценку изображаемого. Почему же мы не вправе отождествить повествователя с автором? Это было бы некорректно. Дело в том, что повествователь — это важнейшая (в эпических произведениях), но не единственная форма авторского сознания. Автор проявляется не только в повествовании, но и во многих других сторонах произведения: в сюжете и композиции, в организации времени и пространства, во многом другом, вплоть до выбора средств малой образности... Хотя прежде всего, конечно, в самом повествовании. Повествователю принадлежат все те отрезки текста, которые нельзя приписать никому из героев.

Но важно различать субъект речи (т.е. говорящего) и субъект сознания (того, чье сознание при этом выражается). Это не всегда одно и то же. Мы можем видеть в повествовании некую «диффузию» голосов автора и героев.

2. Несобственно-авторское повествование

В том же романе «Белая гвардия» (и во многих других произведениях, и у других авторов) мы сталкиваемся еще с одним феноменом: речь повествователя оказывается способна вбирать в себя голос героя, причем он может совмещаться с авторским голосом в пределах одного отрезка текста, даже в пределах одного предложения:

«Алексей, Елена, Тальберг, и Анюта, выросшая в доме Турбиной, и Николка, оглушенный смертью, с вихром, нависшим на правую бровь, стояли у ног старого коричневого святителя Николы. Николкины голубые глаза, посаженные по бокам длинного птичьего носа, смотрели растерянно, убито. Изредка он возводил их на иконостас, на тонущий в полумраке свод алтаря, где возносился печальный и загадочный старик бог, моргал. За что такая обида? Несправедливость? Зачем понадобилось отнять мать, когда все съехались, когда наступило облегчение?

Улетающий в черное, потрескавшееся небо бог ответа не давал, а сам Николка еще не знал, что все, что ни происходит, всегда так, как нужно, и только к лучшему.

Отпели, вышли на гулкие плиты паперти и проводили мать через весь громадный город на кладбище, где под черным мраморным крестом давно уже лежал отец. И маму закопали. Эх... эх...».

Здесь, в сцене, когда Турбины хоронят мать, происходит совмещение голоса автора и голоса героя — при том (стоит это еще раз подчеркнуть), что формально весь этот фрагмент текста принадлежит повествователю. «Вихор, нависший на правую бровь», «голубые глаза, посаженные по бокам длинного птичьего носа...» — так сам герой себя видеть не может: это взгляд на него автора. И в то же время «печальный и загадочный старик бог» — это явно восприятие семнадцатилетнего Николки, так же как и слова: «Зачем такая обида? Несправедливость? Зачем понадобилось отнять мать...» и т.д. Так совмещаются голос автора и голос героя в речи повествователя, вплоть до случая, когда это совмещение происходит в пределах одного предложения: «Улетающий в черное, потрескавшееся небо бог ответа не давал...» (зона голоса героя) — «...а сам Николка еще не знал...» (зона голоса автора).

Такой вид повествования называется несобственно-авторским. Мы можем сказать, что здесь совмещаются два субъекта сознания (автор и герой) при том, что субъект речи один: это повествователь.

Теперь должно стать понятно положение М.М. Бахтина об «авторском избытке», высказанное им в работе «Автор и герой в эстетической деятельности». Бахтин разводит, как мы бы теперь сказали, биографического, реального автора и автора как эстетическую категорию, автора, растворенного в тексте, и пишет: «Автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его <...> Автор авторитетен и необходим для читателя, который относится к нему не как к лицу, не как к другому человеку, не как к герою <...> а как к *принципу*, которому нужно следовать (только биографическое рассмотрение автора превращает его в <...> определенного в бытии человека, которого можно созерцать). Внутри произведения для читателя автор — совокупность творческих принципов, существующих быть осуществленными (т.е. в сознании читателя, следующего в процессе чтения за автором. — *E.O.*) <...> Его индивидуация как человека (т.е. представление об авторе как человеке, реальном лице. — *E.O.*) есть уже вторичный творческий акт читателя, критика, историка, независимый от автора, как активного принципа видения <...> Автор знает и видит больше не только в том направлении, в котором смотрит и видит герой, а в ином, принципиально самому герою недоступном <...> Автор не только знает и видит все то, что знает и видит каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и *больше* их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно, и в этом всегда определенном и устойчивом *избытке* видения и знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого <...> произведения»¹.

Иначе говоря, герой ограничен в своем кругозоре² особым положением во времени и пространстве, особенностями характера, возраста и многими другими обстоятельствами. Этим он и отличается от автора, который в принципе всеведущ и вездесущ, хотя степень его «проявленности» в тексте произведения может быть различной, в том числе и в организации произведения с точки зрения повествования. Автор проявляется в каждом элементе художественного произведения, и вместе с тем его нельзя отождествить ни с одним из героев, ни с какой-нибудь одной стороной произведения.

¹ Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 1. М., 2003. С. 248, 261, 263, 95.

² Термин М.М. Бахтина, вошедший в литературоведческий обиход после выхода его книги «Проблемы творчества Достоевского» в 1929 г.

Таким образом, становится понятно, что и повествователь — это только одна из форм авторского сознания, и полностью отождествить его с автором невозможно.

3. Несобственно-прямая речь

В пределах все того же объективного повествования (Erform) встречается и такая его разновидность, когда голос героя начинает преобладать над голосом автора, хотя формально текст принадлежит повествователю. Это несобственно-прямая речь, которую отличает от несобственно-авторского повествования именно преобладание голоса героя в рамках Erform. Рассмотрим два примера.

«Анфиса не выказала ни удивления, ни сочувствия. Она не любила этих мальчишеских выходок своего мужа. Его ждут-ждут дома, убиваются, места себе не находят, а он, на-ко, ехал-ехал, да пришла в голову Синельга — и поскакал. Как будто сквозь землю провалится эта самая Синельга, ежели туда на день позже выехать» (Ф. Абрамов. Пути-перепутья).

«Вчера было сильно выпито. Не то, чтобы прямо “в лоскуты”, но крепко. Вчера, позавчера и третьего дня. Все из-за этого гада Банина и его дражайшей сеструхи. Ну и раскололи они тебя на твои трудовые рубли! <...> После демобилизации подался с дружком в Новороссийск. Через год его забрали. Какая-то сволочь сперла запчасти из гаража» (В. Аксенов. На полпути к Луне).

Как можно видеть, при всех различиях между героями здесь у Ф. Абрамова и В. Аксенова сходный принцип в соотношении голосов автора и персонажа. В первом случае собственно автору можно, кажется, «приписать» лишь первые два предложения. Затем его точка зрения намеренно совмещается с точкой зрения Анфисы (или «исчезает», с тем чтобы дать крупным планом саму героиню). Во втором примере вообще невозможно оказывается вычленить авторский голос: все повествование окрашено голосом героя, его речевыми особенностями. Случай особенно трудный и интересный, т.к. интеллигентское просторечие, свойственное персонажу, не чуждо и автору, в чем может убедиться каждый, кто прочтет всю повесть Аксенова. Вообще такое стремление к слиянию голосов автора и героя, как правило, происходит при их близости и говорит о стремлении писателей к позиции не

отрещенного судии, а «сына и брата» своих героев. «Сыном и братом» своих персонажей называл себя М. Зощенко в «Сентиментальных повестях»; «Ваш сын и брат» — назывался рассказ В. Шукшина, и хотя эти слова принадлежат герою рассказа, но во многом авторская позиция у Шукшина вообще характеризуется стремлением повествователя пре-дельно приблизиться к персонажам. В исследованиях по лингвистике второй половины XX в. эта тенденция (восходящая к Чехову) отмечается как характерная для русской прозы 1960—1970-х годов. С этим согласуются и признания самих писателей. «...Один из излюбленных мною приемов — он даже стал, пожалуй, слишком часто повторяться — это голос автора, который как бы вплетается во внутренний монолог героя», — признавался Ю. Трифонов. Еще раньше о сходных явлениях размышлял В. Белов: «...Мне думается, что существует некая тонкая, неуловимо зыбкая и имеющая право на существование линия соприкосновения авторского языка и языка изображаемого персонажа. Глубокое, очень конкретное разделение этих двух категорий так же неприятно, как и полное их слияние»¹.

Несобственно-авторское повествование и несобственно-прямая речь — две близкие друг другу разновидности Erform. Если подчас трудно бывает их резко разграничить (а в этой трудности признаются и сами исследователи), то можно выделять не три, а две разновидности Erform и говорить при этом о том, что преобладает в тексте: «план автора» или «план персонажа» (по терминологии Натальи Александровны Кожевниковой, 1936—2005), т.е. в принятом нами разделении собственно-авторское повествование или две другие разновидности Erform. Но различать хотя бы эти два вида авторской активности необходимо, тем более что, как видим, эта проблема волнует и самих писателей.

Icherzählung — повествование от первого лица — не менее распространено в литературе. И здесь можно наблюдать не меньше выразительных возможностей для пишущего. Рассмотрим эту форму — Icherzählung (по принятой в мировом литературоведении терминологии; в русском звучании — «ихерцелюнг»).

Татьяна Григорьевна Винокур (1924—1992) начинает одну из своих работ признаком автора из книги О. Мандельштама «Египетская марка»:

¹ Примеры взяты из исследования Н.А. Кожевниковой «Речевые разновидности повествования в советской прозе» (дис. ... канд. филол. наук. М., 1973).

«“Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому! Это все равно, что после мелких и неудобных стаканчиков-наперстков вдруг махнуть рукой, сообразить и выпить прямо из-под крана холодной сырой воды”» (Мандельштам О. Египетская марка. Л., 1928. С. 67).

Исследователю <...> это лаконичное и сильное замечание говорит очень много. Во-первых, оно настоятельно напоминает об особой сущности словесного искусства (по сравнению с другими видами речевой деятельности) <...> Во-вторых, оно свидетельствует о глубине эстетической осознанности *выбора* той или другой ведущей формы повествования применительно к задаче, которую поставил перед собой писатель. В-третьих, оно указывает на необходимость (или возможность) и художественную плодотворность *перехода* от одной повествовательной формы к другой. И, наконец, в-четвертых, оно содержит признание известного рода неудобств, которым чревато любое отступление от некорректируемой экспликации авторского “я” и которым тем не менее художественная литература почему-то пренебрегает»¹.

«Некорректируемая экспликация авторского “я” в терминологии ученого-лингвиста — это вольное, ничем не сдерживаемое прямое авторское слово, которое, вероятно, имел в виду О. Мандельштам в данном конкретном случае — в книге «Египетская марка». Но повествование от первого лица вовсе не обязательно предполагает именно и только такое слово. И здесь можно выделить по крайней мере три разновидности. Того же, кто является носителем такого повествования, условимся называть **рассказчиком** (в отличие от повествователя в Erform). Правда, в специальной литературе нет единства по части терминологии, связанной с рассказчиком, и можно встретить словоупотребление, обратное предложенному нами. Но здесь важно не привести всех исследователей к обязательному единомыслию, а договориться о терминах. В конце концов, дело не в терминах, а в сути проблемы.

Итак, три важные разновидности повествования от первого лица — Ichergähnung, выделяемые в зависимости от того, кто является рассказчиком: автор-рассказчик; рассказчик, не являющийся героем; герой-рассказчик.

¹ Винокур Т.Г. Первое лицо в драме и прозе Булгакова // Очерки по стилистике художественной речи. М., 1979. С. 50.

1. Автор-рассказчик. Вероятно, именно эту форму повествования имел в виду О. Мандельштам: она давала ему, поэту, пишущему прозу, наиболее удобную и привычную, к тому же, конечно, сообразующуюся с конкретным художественным заданием возможность максимально открыто и прямо говорить от первого лица. (Хотя не стоит и преувеличивать автобиографизм такого повествования: даже в лирике, с ее максимальной по сравнению с драмой и эпосом субъективностью, лирическое «я» не только не тождественно биографическому автору, но и не является единственной возможностью для поэтического самовыражения.) Самый же яркий и известный пример такого повествования — «Евгений Онегин»: фигура автора-рассказчика организует весь роман, который и строится как беседа автора с читателем, рассказ о том, как пишется (писался) роман, который благодаря этому как будто создается на глазах у читателя. Автор здесь организует и отношения с героями. Причем сложность этих отношений с каждым из героев мы понимаем во многом благодаря своеобразному речевому «поведению» автора. Слово автора способно вбирать в себя голоса персонажей (в данном случае слова *герой* и *персонаж* употребляются как синонимы). С каждым из них автор вступает в отношения то диалога, то полемики, то полного сочувствия и соучастия. (Не забудем, что Онегина автор называет «добрый мой приятель», они в определенное время подружились, собирались вместе отправиться в путешествие, иными словами, автор-рассказчик принимает некоторое участие в сюжете. Но надо помнить и об условности такой игры, например: «Письмо Татьяны предо мною, / Его я свято берегу». У автора же хранятся и последние стихи Ленского, написанные им в ночь перед дуэлью.) Но не следует отождествлять автора как литературный образ и с реальным — биографическим — автором, как бы это ни было соблазнительно (намек на южную ссылку и некоторые другие автобиографические черты).

Об этом речевом поведении автора, о диалогических отношениях автора и героев впервые, по-видимому, заговорил Бахтин в статьях «Слово в романе» и «Из предыстории романного слова». Здесь он показал, что изображение говорящего человека, его слова — характерная черта именно романа как жанра и что разноречие, «образ чужого языка»¹, даже

¹ Бахтин М.М. Собр. соч. М., 2012. Т. 3. С. 518.

множества языков героев и диалогические отношения с ними автора собственно и являются предметом изображения в романе.

Однако автор-рассказчик не единственная возможность в повествовании от 1-го лица.

2. Герой-рассказчик. Это тот, кто принимает участие в событиях и повествует о них; таким образом по видимости «отсутствующий» в повествовании автор создает иллюзию достоверности всего происходящего. Не случайно фигура героя-рассказчика особенно часто появляется в русской прозе начиная со второй половины 30-х годов XIX в.: это, возможно, объясняется и повышенным вниманием писателей к внутреннему миру человека (исповедь героя, его рассказ о себе самом). И в то же время уже в конце 30-х годов, когда формируется реалистическая проза, герой — очевидец и участник событий — призван был постулировать «правдоподобность» изображаемого. При этом в любом случае читатель вплотную оказывается приближен к герою, видит его как бы крупным планом, без посредника в лице всезнающего автора. Это, пожалуй, самая многочисленная группа произведений, написанных в манере *Icherzählung* (если бы кто-нибудь захотел произвести такого рода подсчеты). И в этот разряд попадают произведения, где отношения автора и рассказчика могут быть самыми разными: близость автора и рассказчика (как, например, в «Записках охотника» Тургенева); полная «независимость» рассказчика (одного или нескольких) от автора (как в «Герое нашего времени», где собственно автору принадлежит лишь предисловие, не входящее, строго говоря, в текст романа: его и не было при первом издании). Можно назвать в этом ряду «Капитансскую дочку» Пушкина, множество других произведений. По словам Виктора Владимировича Виноградова (1895—1969), «рассказчик — речевое порождение писателя, и образ рассказчика (который выдает себя за “автора”) — это форма литературного “актерства” писателя»¹. Не случайно формы повествования в частности и проблема автора вообще интересуют не только литературоведов, но и лингвистов, таких как В.В. Виноградов и многие другие.

Крайним случаем *Icherzählung* является **сказовая форма, или сказ**. В таком произведении герой-рассказчик личность не книжная, не лите-

¹ Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1979. С. 191.

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru