

Диалектика связи повествования и авторского начала в художественной прозе (к теоретической постановке проблемы)

Предлагаемая тема интересна и сама по себе, как существенная часть поэтики. Кроме того наше демократичное свободлюбивое время ежедневно подогревает интерес к феномену *авторства* в политической, нравственной, культурной жизни (например, популярна в средствах массовой информации рубрика «Кто есть кто»). В «чисто художественной» прозе тоже происходят метаморфозы своеобразной конверсии, когда писатель, далекий от назидательной манеры, как, например, Валентин Распутин, вдруг допускает в своей повести «Пожар» целые страницы «вещательной» прозы, публицистической проповеди. Вполне «объективный» Виктор Астафьев считает даже, что стиль подлинного художника слова «полностью совпадает со зрелой мыслью автора», с его «отношением к материалу» [1].

Предлагаемая статья построена как теоретическое исследование функциональных связей повествования и авторского начала в художественном произведении.

В результате многолетних штудий проблемы автора от М.Бахтина, В.Виноградова до Б.Кормана с его плодотворными борисоглебской (воронежской) и ижевской школами «автороведения» стало очевидным основное положение о диалектической связи повествования и авторского начала. Его можно сформулировать следующим образом: принципы авторского подхода к действительности, ведущие начала стилистического решения того или иного произведения обычно остаются «скрытыми» для читателя, они воспринимаются через повествование, взятое в целом. Повествование и есть процесс осуществления авторской активности на всех уровнях художественного целого. В этом процессе и заключается диалектика связи повествования и авторского начала.

Методология. Методологической основой проблемы авторской активности в повествовании является положение об активности субъекта, которому при определяющей роли объекта принадлежит решающая роль. Сознание не только отражает субъективный мир, но и творит его. Конечно, мир существует вне и независимо от сознания. Но, как писал об эпическом творчестве Гегель, «в эпосе выступает только произведение, а не поэт, и все же высказанное в эпосе — его творение, он создал его в своем представлении, он вложил в него свою душу, полноту своего духа, хотя то, что он сделал, и не выходит явственно наружу» [2].

Проявляется авторское начало в субъективных формах и внесубъектно. Внесубъектно оно формируется в сюжетно-композиционных структурах. Но всегда повествование субъектно организовано. То есть, объективное (авторское) повествование соседствует с изложением, проистекающим от восприятия персонажа (от лат. – «лицо», «личность»). Это и есть субъективизация авторского повествования, ведущая к «многоголосию».

Авторский замысел и идейный пафос эпического произведения диктует реальную соположенность повествователя и героев во времени и пространстве, от чего зависит внешняя форма повествования.

Такова методология подхода к авторскому началу в эпическом (повествовательном) произведении.

Системность авторского начала в структуре повествования. Если под поэтикой понимать систему словесно-речевых, структурно-жанровых и характерологических признаков художественного письма, то первым слагаемым поэтики прозы мы назовем структуру и состав повествования.

Перефразируя известное изречение, мы можем сказать: в начале повествования было авторское слово – и как способ рассказывания, и как способ оценки изображаемого. Эта тенденция, например, ярко проявилась в советской прозе до 60–70 годов. Наступившая в последующие 20 лет тенденция к интенсивной субъективизации повествования трансформировала авторское начало в эпическом произведении настолько, что план персонажа повлек за собой господство «чужого» слова и скрытые формы выражения авторской позиции. Это привело к свободе и многообразию повествовательных форм, например, в произведениях грузинской, литовской, киргизской прозы.

Нам не стоит гоняться за той или другой тенденцией развития прозы и, в частности, эволюции повествовательных структур и форм. Никакие четкие схемы не смогут враз и сполна вместить в себя ту простую и вместе с тем сложную философскую истину, что объект познания и изображения всегда субъективирован, а субъект в процессе того же познания и изображения всегда объективирован. Известный советский психолог проф. Алексей Николаевич Леонтьев говорил, что «бессмысленно рассматривать как то, так и другое в отдельности. Как сила гравитации без массы, как квант света без движения, так и субъект в отрыве от объекта – абсурд» [3].

Поскольку ни в одном литературном произведении вообще не бывает «безразличных», оценочно нейтральных повествовательных моментов, «точка зрения» не может структурно дробиться и прежде всего должна восходить к авторскому началу как организующей субстанции писательского замысла, воплощенного в произведение и проникнутого единым авторским сознанием с целью определенного воздействия словесными средствами на сознание читателя. Здесь важно подчеркнуть, что категория авторского начала включает в себя как всю нить творческого процесса – от замысла через его воплощение до читательского восприятия, так и структурно-организующий момент произведения.

В этом случае «точку зрения» (точнее: авторскую позицию) мы понимаем как художественно выраженное отношение автора как личности к действительности.

Степень «активности» – «пассивности» авторской позиции зависит от идейно-художественных задач автора и проявляется исключительно как

их следствие. В свою очередь, выбор средств художественной выразительности (в том числе выбор структуры и формы повествовательного ряда) зависит от степени «активности» – «пассивности» авторской позиции.

Надо сказать, что есть популярное и привлекательное объяснение «точки зрения» лишь как способа *структурной* организации повествования [4].

Нам же хотелось выйти за пределы этого удобного «имманентного ложа» – и поэтому мы говорим о такой *системе повествования* (у Эберхарда Дикмана (Германия) есть похожий термин: *повествовательная перспектива* [5]), которой свойственен характер *идейно-познавательной позиции* по отношению к художественно отображаемому миру. Тогда специфику интерпретации реальности в повествовании и характер его воздействия на читателя будет определять не формальная «точка зрения», а *тип восприятия реальности повествователем*.

Повествователь при этом не тождественен автору, интерпретирует повествуемое, оценивая реальность и находя для ее изображения необходимую художественную форму. Но именно тип мировосприятия повествователя придает технике повествования *идейно-познавательный* характер. И такие компоненты повествования, как «авторская позиция», «формы изложения», «роль» и «место» повествователя следует рассматривать не только в границах внутреннего соотношения между повествованием и изображенным миром, но и в свете функций, которыми их наделил автор.

Четыре положения системы авторского начала и повествования. Итак, если авторское начало и повествование представить как систему, мы сможем обозначить по меньшей мере четыре положения.

Положение первое: «местонахождение» авторской позиции («количественный» параметр). Авторская позиция выявляется на пересечении речи повествователя, персонажей и системы эпического действия.

Своеобразный «антипример» – роман Л.Толстого «Семейное счастье». Замкнутость главных персонажей Марии Александровны и Сергея Михайловича в интимных переживаниях, их несвязанность с широким целостным миром национальной жизни замыкают в себе и всю систему действия. Разворачивается сюжет, рассказывающий о психологической несовместимости супругов. Речевые потоки повествовательницы-героини Марии Александровны и героя Сергея Михайловича представляют собой этакый благозвучный дуэт, который, минуя диссонансную стадию, постепенно переливается в благолепное унисонное звучание – что полностью соответствует авторской позиции Толстого в этом произведении. Как известно, такое изображение действительности противоречило стремлению писателя к подлинно эпическому искусству – недаром этот первый романский эксперимент сам автор считал неудавшимся.

Положение второе: диалектика «объективного» и «субъективного» в повествовании («качественный» параметр). Равновесие между «объективным» и «субъективным» повествованием создается обычно в такой характерологической ситуации, при которой автор, повествователь и герой выступают как представители определенного круга людей. Поэтому субъективизация повествования как бы «работает» на массовое сознание, что позволяет художественно воплотить массовую народную жизнь. Так, в повести А.П.Чехова «Мужики» на протяжении восьми главок нагнетается

холодящая «объективность» рассказа повествователя. И вот – последняя сцена умирания Николая Чикильдеева, тоже сдержанная. Такая аскетично-объективная тональность потребовала последней, девятой, главы, где к объективному свидетелю рассказанных ужасов – повествователю прорвался личный голос автора и слился с ним: «О, какая суровая, какая длинная зима!» [6]. Страстное двуголосие автора и повествователя пронизывает приглушенные немногословные реплики героев, скупо рассыпанные по повествовательному пространству всей повести – и Николая, и Марьи, и Кирия, и Ольги с Сашей. Сознание повествователя сливается с массовым сознанием героев. Эффект равновесия между «объективным» и «субъективным» повествованием в «Мужиках» поражал уже современников Чехова: «Ни одной слезливой, ни одной тенденциозной ноты, – писал артист и драматург Сумбатов-Южин. – И везде несравненный трагизм правды, неотразимая сила стихийного, шекспировского рисунка... Я все вижу без описаний» [7]. Случай поистине уникальный: повествование настолько мастерское, что авторское начало присутствует как бы вне повествовательного ряда.

Положение третье: оценочный (аксиологический) параметр связи авторского начала и повествования (субъективный план). Дистанция между автором и рассказчиком-героем, мировосприятие которого, следовательно, есть и субъект оценки, и объект ее, – дает возможность освещать как бы изнутри. И в наиболее ответственные моменты повествования авторская позиция выявляется не через рассказчика, а через условного повествователя, который тяготеет к слиянию с автором. Тогда авторская позиция формируется прямо.

В «Записках охотника» Тургенева объектом авторской оценки является мировоззрение рассказчика-охотника. Но это же мировоззрение подвергается в разных обстоятельствах-ситуациях самооценке: «Я не знал, что отвечать Овсяникову»; «Конца этой сцены я не берусь описывать; я и так боюсь, не оскорбил ли я чувства писателя» [8]. Этот экономно-емкий структурный принцип «ядра ореха» позволил Тургеневу освободить повествование от обилия различных описаний, как это было в физиологических очерках 40-х годов. Им автор предпочел глубинное освещение событий, что придало эмоциональный колорит циклу...

А художественно-публицистическая установка в «Нравах Растеряевой улицы» Г.И.Успенского потребовала условного повествователя, слиянность которого с автором способствовала традиции существенного в социальном быте, в психологии русской провинции 60-х годов XIX века. Поэтому все средства были направлены на возвышение собственно авторской позиции: и преобладание скорбного юмора при виде мерзостей мещанства, и устранение в повествовании разрыва между литературным языком и просторечием.

Положение четвертое: оценочный (аксиологический) параметр связи авторского начала и повествования (сюжетно-композиционный план). Поскольку рассказчик чаще всего бывает относительно независимым как субъект повествования, важным делаются не только сюжетные события, но и отношение к ним рассказчика. В его память включается ассоциативная связь событий, что порождает временные смещения и определенную компоновку частей сюжета.

В повести Тургенева «Яков Пасынков», например, сюжет неуклонно развивается под знаком столкновения чистой, бесстрашной, нежной, пре-

данной любви с пошлой ограниченностью. Но едва ли не важнее сюжетных эпизодов и сцен — позиция повествователя, возвышающая «последнего романтика» Пасынкова. Вот, скажем временные ретроспективы-воспоминания: «Где те восторги? Увы, там же, где и молодость»; «Прошло семь лет...» [9]. Они обусловлены мотивированной связью с прошлым и уже прошедшего настоящего (смерть героя) с будущим (встреча после его смерти повествователя с Софьей Николаевной в Москве). Сюжет выстроен по принципу временного наложения, который позволил автору скомпоновать части сюжета и свободно (во времени), и обусловленно (идеей трагического крушения надежд «добродушного идеалиста» Пасынкова). Это высокохудожественное мастерство повествования потому и органично, что оно есть прямой результат идейно последовательной системы авторского начала...

И, наконец, следует сказать еще об одной стороне диалектической связи категорий повествования и авторского начала.

Различные типы литературной проблематики (национально-исторической, нравоописательной, романтической — по терминологии Г.Н.Поспелова), являясь по своей природе типами жанрового содержания, представляют собой пример форм литературного развития [10].

У литературы есть целый ряд таких форм (типологические черты тематики и проблематики, пафоса, художественные методы). В каждом конкретном произведении они выступают в качестве определенных сторон его содержания. Однако и литературные формы художественной выразительности (сюжет, повествование, речевые характеристики и т.п.) в своих повторяющихся чертах могут служить формой литературного развития.

Личность писателя в литературном процессе выступает, конечно, лишь в общих категориях художественной мысли (идея, образ, пафос). Но они способны поляризоваться в процессе самодвижения авторской мысли.

Герой или неперсонифицированный повествователь так или иначе формируют общий облик писательской мысли в том ее виде, в каком она предстает в тематической, жанровой и стилевой структуре творчества писателя или отдельного произведения.

Если ведущая идея и не вмещается целиком в сюжет произведения, авторская мысль кое-где как бы формализуется, прибегая к общепотребимым формам повествования.

Как видим, диалектическая взаимоположенность авторского начала и повествования проявляется как бы в отдельных художественных структурах (произведениях), как в эволюционном движении писательского творчества, так и в широких пределах литературного развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Астафьев В.** Зрячий посох: Запись беседы с писателем. — Литературная газета, 17 июня 1981 г., № 25. С. 5.
2. **Гегель.** Соч. Т. XIV — М. 1938. С. 235.
3. **Тендряков В.** Проселочные беседы. — Литературная газета, 24 июня 1981 г., № 26. С. 6.
4. См., например, «Искусство литературы» американца **Перси Лаббока** — книгу о поэтике романа, основанной на теоретических соображениях и художественной практике другого американца **Генри Джеймса**. См. также книгу американца **Аллена Гейта**: «Реакционные эссе о поэзии и идеях», «Разумное в безум-

ном». У нас вариант такого понимания – в известных работах **Б.О.Кормана**; см., например, его ст. «Заметки о точке зрения» в кн.: «Жанр и композиция литературного произведения». // Межвузовский сборник, вып II, Калининград. 1976. С. 13-19.

5. **Deickmann E.** Erzälformen im Fruhwerk L.N.Tolstojs. 1847-1851ü. – Berlin: Akademie-Verlag, 1969.
6. **Чехов А.П.** Собр. соч.: В 8 т. – Т.6. – М.: Правда. 1970. С. 224.
7. **Чехов А.П.** Собр. соч.: В 8 т. – М.: Правда. 1970. С. 481.
8. **Тургенев И.С.** Собр. соч.: В 6 т. – Т.1. – М.: Правда. 1968. С.59, 64.
9. **Тургенев И.С.** Собр. соч.: В 6 т. – Т.4. – М.: Правда. 1968. С.282, 289.
10. **Поспелов Г.Н.** Проблемы исторического развития литературы. – М.: Просвещение. 1972. Гл. 3.

SUMMARY

The author's idea as a system of author's position artistically expressed in an epic literary work and narration as an author's or personificated narrator's speech are independent and simultaneously closely connected categories.

The article is aimed at revealing the dialectics of this interconnection.

УДК 882.07

Е.Ю.Муратова

Методические аспекты изучения поэтики Марины Цветаевой в курсе "Лингвистический анализ текста"

Курс "Лингвистический анализ текста" предполагает развитие навыков комплексного исследования литературных произведений разных жанров. Главная задача лингвоанализа – изучение в художественном тексте языковых явлений и определение их роли в раскрытии содержания произведения. При этом анализ может быть полным или частичным, а иногда анализируются только те языковые приемы, которые наиболее интересны у конкретного автора в конкретном произведении.

В данной статье предлагаются методические рекомендации к практическим занятиям по лингвистическому анализу выразительных средств и приемов в языке Марины Цветаевой.

"Поэтику Цветаевой можно характеризовать как поэтику предельности (предел предстает решающим испытанием и условием перехода в иное состояние), как поэтику изменчивости и превращений (изменения приближают к пределу), поэтику контраста (противоречие является причиной изменений)" [1]. Соответственно важнейшими поэтическими приемами (тропами) в творчестве Цветаевой являются, на наш взгляд, антитеза, гипербола и оксюморон.

На одном из практических занятий после прочтения стихотворений, рекомендованных преподавателем, студенты приходят к выводу, что антитеза в творчестве Цветаевой базируется на различного рода оппозициях: семантических, грамматических, стилистических, семантико-стили-