

Е. И. ОРЛОВА

Формы присутствия автора
в литературном произведении

Учебное пособие

Москва 2017



Факультет журналистики
Московского государственного университета
имени М. В. Ломоносова

ББК 76
О-66

О-66 **Орлова Е. И.**

Формы присутствия автора в литературном произведении:
учеб. пособие. 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Фак. журн. МГУ,
2017. – 48 с.

Пособие адресовано студентам-первокурсникам и поможет им освоить некоторые важные проблемы теории литературы: «биографический» автор и образ автора в литературном произведении; повествователь и рассказчик; виды повествования в эпосе; точка зрения; лирический герой и другие формы выражения авторского сознания в лирике; ролевая лирика; автор и драматическое произведение.

ББК 76

Содержание

Введение.....	5
Автор, повествователь, рассказчик, персонаж.....	8
Образ автора и лирическое произведение. Понятие о лирическом герое.....	26
Автор и драматическое произведение.....	32
Приложение.....	37
<i>Михаил Зощенко. Честный гражданин.....</i>	37
<i>Лидия Гинзбург. О лирике.....</i>	39
<i>Николай Некрасов. Нравственный человек.....</i>	42
<i>Валерий Брюсов. Ассаргадон.....</i>	44
<i>Марина Цветаева. Стихи к Сонечке.....</i>	45
<i>Анна Ахматова. «И на ступеньки встретить...».....</i>	46
«Меня покинул в новолунье».....	46
«Подошла. Я волненья не выдал»....	47

ВВЕДЕНИЕ

Сравним три высказывания русских писателей.

Н. М. Карамзин: *«Творец всегда изображается в творении и часто – против воли своей».*

М. Е. Салтыков-Щедрин: *«Каждое произведение беллетристики, не хуже любого ученого трактата, выдает своего автора со всем своим внутренним миром».*

Ф. М. Достоевский: *«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 от сам; он отразится невольно, даже против своей воли, выскажется со всеми своими взглядами, с своим характером, с степенью своего развития».*

Проблема автора стала, по признанию многих современных исследователей, центральной в литературоведении второй половины XX века. Это можно объяснить и развитием самой литературы, которая (особенно начиная с эпохи романтизма) все сильнее подчеркивает личностный, индивидуальный характер творчества, появляются многообразнейшие формы «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, говорят 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 веке, а гораздо раньше. Современные ученые приводят высказывания многих писателей прошлого (три из них вы только что прочитали), и они удивительным образом оказываются созвучны – при полном несхождении тех же 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 (образом) автора, больше того: он-то, 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 особым рода реальностью), и в то же время мы прекрасно «помним», 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.

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

«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 году и смертельно раненного на дуэли в 1837 году.

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 героя»².

Отмеченное Б. О. Корманом 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 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 изо-

² Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения // Методика вузовского преподавания литературы. Ижевск, 2009. С. 17–18.

бражаемого 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, М. М. Бахтиным, 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 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 (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 (говорящего) и субъект сознания (того, чье сознание при этом выражается). Это не всегда одно и то же. Мы можем видеть в повествовании некую «диффузию» голо-сов 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, долженствующих быть осуществленными (т. е. в сознании читателя, следующего в процессе чтения за автором. – *Е.О.*) <...> Его индивидуация как человека (т.е. представление об авторе как человеке, реальном лице. – *Е.О.*) 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»³.

Иначе говоря, герой ограничен в своем кругозоре⁴ особым положением во времени и пространстве, особенностями характера, возраста и многими другими обстоятельствами. Этим он и отличается от автора, который в принципе всеведущ и вседесущ, 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.

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

³ Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2003. Т. 1. С. 248, 261, 263, 95.

⁴ Термин М. М. Бахтина, вошедший в литературоведческий обиход после выхода его книги «Проблемы творчества Достоевского» в 1929 г.

3. Несобственно-прямая речь.

В пределах все того же объективного повествования (Egform) 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 Egform. 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 дружкой 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 вычленивать 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 отрешенного судьи, 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 предельно приблизиться к персонажам. В исследованиях по лингвостилистике второй половины XX в.

эта тенденция (восходящая к Чехову) отмечается как характерная для русской прозы 1960–1970-х гг. 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»⁵.

Несобственно-авторское повествование и несобственно-прямая речь – две близкие друг другу разновидности *Erforn*. Если подчас трудно бывает их резко разграничить (а в этой трудности признаются и сами исследователи), то можно выделять не три, а две разновидности *Erforn* и говорить при этом о том, что преобладает в тексте: «план автора» или «план персонажа» (по терминологии Н.А. Кожевниковой), то есть, в принятом нами разделении, собственно авторское повествование или две другие разновидности *Erforn*. 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»).

«"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

⁵ Примеры взяты из исследования Н. А. Кожевниковой «Речевые разновидности повествования в советской прозе» // Дисс... канд. филол. наук. М., 1973.

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»⁶.

«Некорректируемая экспликация авторского «я» в терминологии современного 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 важных разновидности повествования от первого лица – *Icherzählung*, выделяемые в зависимости от того, кто является рассказчиком: автор-рассказчик; герой-рассказчик; рассказчик, не являющийся героем.

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, соответствующую 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-

⁶ *Винокур Т. Г.* Первое лицо в драме и прозе Булгакова // *Очерки по стилистике художественной речи.* М., 1979. С. 50.

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 Онегин – «добрый... приятель» автора, они в определенное время подружились, собирались вместе отправиться в путешествие, т.е. автор-рассказчик принимает некоторое участие в сюжете. Но надо помнить и об условности такой игры, например: «Письмо Татьяны предо мною, / Его я свято берегу». С другой стороны, 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 примета черта именно романа как жанра и что разноречие, «образ чужого языка»⁷, даже 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 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» изобра-

⁷ Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2012. Т. 3. С. 518.

жаемого. 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 «Капитанскую дочку» Пушкина, множество других произведений. По словам В. В. Виноградова, «рассказчик – речевое порождение писателя, и образ рассказчика (который выдает себя за “автора”) – это форма литературного “актерства” писателя»⁸. 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 литературная; это, что называется, человек из низов, неумелый рассказчик, которому единственному «отдано» право вести рассказ (т. е. все произведение построено как рассказ такого героя, а авторское слово отсутствует вовсе или служит лишь небольшой рамкой – как, например, в повести Н. С. Лескова «Очарованный странник»). Сказ потому и называется так, что, как правило, это имитация спонтанной (неподготовленной) устной речи, и часто в тексте мы видим стремление автора передать даже на письме особенности именно устного произнесения (рассказывания). И это важная черта сказовой формы, ее отмечали поначалу как главную первые исследователи сказа – Б. М. Эйхенбаум (статья «Как сделана «Шинель» Гоголя», 1919), В. В. Виноградов (работа «Проблема сказа в стилистике», 1925). Однако затем М. М. Бахтин (в книге «Проблемы поэтики Достоевского», 1929), а возможно, одновременно с ним и независимо от него другие исследователи приходят к заключению, что главное в сказе все же не установка на устную речь, а работа автора

⁸ Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе // О теории художественной речи. М., 1979. С. 191.

чужим словом, чужим сознанием. «Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно *ради чужого голоса*, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору. Вводится, собственно, рассказчик, рассказчик же – человек не литературный и в большинстве случаев принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и важно автору), – и приносит с собою устную речь»⁹.

Понятие точки зрения предстоит еще уточнить, теперь же важно обратить внимание еще на два момента: «отсутствие» автора в произведении и тот факт, что *все оно* построено как рассказ героя, предельно далекого от автора. В этом смысле отсутствующее авторское слово, отличающееся литературностью, предстает как невидимый (но предполагаемый) противоположный полюс по отношению к слову героя – слову характерному. Одним из ярких примеров сказового произведения можно назвать роман Достоевского «Бедные люди», построенный в форме писем бедного чиновника Макара Девушкина и его возлюбленной – Вареньки. Позднее об этом первом своем романе, который принес ему литературную славу, но и вызвал упреки критиков, писатель заметил: «Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может». Как видим, и это полухитливое признание должно убедить нас в том, что выбор формы повествования происходит осознанно, как особая художественная задача. В известном смысле сказ противоположен первой названной нами форме *Icherzählung*, в которой полноправно царит автор-рассказчик и о которой писал О. Мандельштам. Автор, стоит это еще раз подчеркнуть, работает в сказе чужим словом – словом героя, добровольно отказываясь от своей традиционной «привилегии» всезнающего автора. В этом смысле прав был В. В. Виноградов, писавший: «Сказ – это художественное построение в квадрате...»¹⁰.

Если в XIX в. сказ был для Достоевского, Некрасова, Лескова и других писателей важным средством показать крупным планом человека из народа, дать читателю рассказ самого героя о себе, и делалось это, как правило, с полным сочувствием к демократиче-

⁹ Бахтин М. Собр. соч. М., 2000. Т. 2. С. 88.

¹⁰ Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике // О языке художественной прозы. М., 1980. С. 45.

скому герою, то в XX в. М. Зощенко прибегает к сатирическому, или комическому сказу, глубоко исследуя тем самым косное, себялюбивое сознание обывателя, консервативность человеческой психики, не меняющейся в результате даже мощного социального слома, каким была произошедшая в 1917 г. революция, но и саму «новую» действительность, породившую уродливый быт и паразитическое сознание. В сатирическом сказе персонаж, сам того не подозревая, разоблачает себя – при ощущаемой нами, но словесно не выраженной авторской иронии и полном сочувствии персонажа к самому себе. Примерами могут служить многие рассказы Зощенко 20-х годов, как, скажем, «Жертва революции», «Аристократка», «Честный гражданин». В связи с этим последним рассказом скажем, что он имеет подзаголовок «Письмо в милицию» и написан в форме доноса. Это – интересная разновидность сказа: так называемый письменный сказ. Вообще говоря, иногда встречаются произведения сказовые, но не принадлежащие к *Icherzählung*: например, «Левша» Лескова. Современные исследователи говорят в связи с ним о безличном коллективном сказе: здесь нет персонифицированного рассказчика с его «я», но ясно также, что и авторским такое повествование назвать невозможно, наоборот: многое в рассказе («сказе», как определил его сам автор) строится именно на несовпадении точек зрения как бы отсутствующего автора, проявляющего себя лишь в легкой иронии, и коллективного повествователя, наивно излагающего горестную историю Левши.

От имени «я» может говорить и такой рассказчик, которого нельзя назвать героем: он не принимает участия в событиях, а лишь повествует о них.

3. Рассказчик, не являющийся героем, предстает, однако, частью художественного мира: он тоже, как и персонажи, предмет изображения. Он, как правило, наделен именем, биографией, а главное – его рассказ характеризует не только персонажей и события, о которых он повествует, но и его самого. Таков, например, Рудый Панько в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя – не менее колоритная фигура, чем персонажи, участвующие в действии. И сама его манера повествования прекрасно может прояснить высказанное выше положение о событии рассказывания: для читателя это действительно эстетическое переживание, не менее, пожалуй, сильное, чем сами события, о которых он говорит и которые происходят с героями. Бесспорно, что и для автора создать образ Рудого Панька

было особым художественным заданием. (Из приведенного выше высказывания Мандельштама явствует, что вообще выбор формы повествования никогда не случаен; другое дело, что не всегда возможно получить авторское толкование того или иного случая, но задуматься об этом каждый раз необходимо.) Вот как звучит гоголевский сказ:

«Да, вот было и позабыл самое главное: как будете, господа, ехать ко мне, то прямехонько берите путь по столбовой дороге, на Диканьку. Я нарочно и выставил ее на первом листке, чтобы скорее добрались до нашего хутора. Про Диканьку же, думаю, вы наслушались вдоволь. И то сказать, что там дом почище какого-нибудь пасичникова куреня. А про сад и говорить нечего: в Петербурге вашем, верно, не сыщете такого. Приехавши же в Диканьку, спросите только первого попавшегося навстречу мальчишку, пасущего в запачканной рубашке гусей: «А где живет пасичник Рудый Панько?» – «А вот там!» – скажет он, указавши пальцем и, если хотите, доведет вас до самого хутора. Прошу однако ж не слишком закладывать назад руки и, как говорится, финтить, потому что дороги по хуторам нашим не так гладки, как перед вашими хоромами».

Фигура рассказчика дает возможность сложной авторской «игры», и не только в сказовом повествовании, – например, в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: к сказу его отнести, конечно, невозможно, но в нем автор играет «ликами» рассказчика: то он акцентирует свое всеведение, обладание полным знанием о героях и обо всем, что происходило в Москве («За мной, читатель, и только за мной!»), – то надевает маску незнания, приближающую его к любому из проходных персонажей (дескать, этого мы не видели, а чего не видели, того не знаем). В. В. Виноградов в 1920-е гг. писал: «В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические маски»¹¹.

В качестве итога приведем определение сказа, данное современными учеными и учитывающее, кажется, все важнейшие наблюдения над сказом, сделанные предшественниками: «...сказ – это двуголосое повествование, которое соотносит автора и рассказчика, стилизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека, предполагающего сочувственно настроенную

¹¹ Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике // О языке художественной прозы. М., 1980. С. 53.

аудиторию, непосредственно связанного с демократической средой или ориентированного на эту среду»¹².

Итак, можно сказать, что в литературном произведении, как бы оно ни было построено с точки зрения повествования, мы всегда обнаруживаем авторское «присутствие», но обнаруживается оно в большей или меньшей степени и в разных формах: в повествовании от 3 лица повествователь наиболее близок автору, в сказе рассказчик наиболее отдален от него. «Рассказчик в сказе не только субъект речи, но и объект речи. Вообще можно сказать, что, чем сильнее личность рассказчика обнаруживается в тексте, тем в большей степени он является не только субъектом речи, но и объектом ее»¹³. (И наоборот: чем незаметнее речь повествователя, чем меньше в ней характерности, тем ближе повествователь к автору.)

Чтобы лучше различать субъекта речи (говорящего) и объект речи (что изображается), полезно различать понятия **субъект речи** и **субъект сознания**. Ведь изображаться может не только внешность героя, событие (действие) и т. п., но и – что особенно важно для жанра романа и вообще для всей повествовательной прозы – речь и сознание героя. Причем речь героя может быть показана не только как прямая, но и в преломлении – в речи повествующего (будь то автор, повествователь или рассказчик), а значит, и в его оценке. Итак, субъект речи – это сам говорящий. Субъект сознания – тот, чье сознание выражается (передается) в речи субъекта. Это не всегда одно и то же.

1. Субъект речи и субъект сознания совпадают. Сюда относятся все случаи прямого авторского слова (собственно авторское повествование). Сюда же отнесем и довольно простые случаи, когда в тексте два субъекта речи и два же субъекта сознания.

Он мыслит: «Буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый

¹² *Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е.* Поэтика сказа. Воронеж, 1978. С. 34. Ср. другое определение сказа: «Рассказ, ведущийся в резко характерной манере, воспроизводящий лексику и синтаксис носителя речи и рассчитанный на слушателя, называется сказом». – *Корман Б. О.* Изучение текста художественного произведения // Методика вузовского преподавания литературы. Ижевск, 2009. С. 48.

¹³ *Корман Б. О.* Указ соч. С. 48.

Точил лилеи стебелек;
Чтобы двухутренний цветок
Увял еще полураскрытый».
Все это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я.

Как видим, признаки прямой речи обозначены, и самая речь Ленского отделена от авторской. Голос автора и голос героя не сливаются.

2. Более сложный случай. Субъект речи один, но выражаются два сознания (сознание двоих): в данном примере – автора и героя.

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна
В пустынях неба безмятежных,
Богиня тайн и вздохов нежных.
Он пел разлуку, и печаль,
И нечто, и туманну даль,
И романтические розы...

Обратите внимание, что здесь, в последних трех стихах, автор явно иронизирует над поэзией Ленского: выделенные курсивом слова таким образом отделяются от автора как чужие, и в них можно усмотреть еще аллюзию на два литературных произведения. (Аллюзия – скрытый намек на подразумеваемый, но напрямую не обозначенный литературный источник. Читатель должен угадать, на какой именно.) «Туманна даль» – одна из распространенных романтических формул, но возможно, что Пушкин имел в виду и статью В. К. Кюхельбекера 1824 г. «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». В ней автор сетовал на то, что романтическая элегия вытеснила героическую оду, и писал: «Картины везде одни и те же: *луна*, которая – *разумеется* – *уныла* и *бледна*, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз представляют заходящее солнце, вечерняя заря, изредка длинные тени и привидения, что-то невидимое, что-то неведомое, пошлые иносказания, бледные, безвкусные олицетворения... в особенности же – *туман*: туманы над водами, туманы над бором, туманы над по-

лями, туман в голове сочинителя». Другое же выделенное у Пушкина слово – «нечто» – указывает на отвлеченность романтических образов, а может быть, даже на «Горе от ума», в котором Ипполит Маркелыч Удушьев производит на свет «ученый трактат» под названием «Взгляд и нечто» – бессодержательное, пустое сочинение.

Все сказанное должно подвести нас к пониманию сложных, полемических отношений автора с Ленским; в особенности эта полемика относится не столько даже к личности самого юного поэта, безусловно любимого автором, сколько к романтизму, которому и сам автор недавно еще «отдал дань», но с которым теперь решительно разошелся.

Сложнее другой вопрос: кому принадлежат стихи Ленского? Формально – автору (они даны в авторской речи). По существу же, как пишет М. М. Бахтин в статье «Из предыстории романного слова», «поэтические образы <...> изображающие “песнь” Ленского, вовсе не имеют здесь прямого поэтического значения. Их нельзя понимать как непосредственные поэтические образы самого Пушкина (хотя формально характеристика дана от автора). Здесь “песнь” Ленского сама себя характеризует, на своем языке, в своей поэтической манере. Прямая пушкинская характеристика “песни” Ленского – она есть в романе – звучит совершенно иначе:

Так он писал темно и вяло...

В приведенных же выше четырех строчках звучит песнь самого Ленского, его голос, его поэтический стиль, но они пронизаны здесь пародийно-ироническими акцентами автора; они поэтому и не выделены из авторской речи ни композиционно, ни грамматически. Перед нами действительно *образ* песни Ленского, но не поэтический в узком смысле, а типично *романный* образ: *это образ чужого языка*, в данном случае образ чужого поэтического *стиля* <...> Поэтические же метафоры этих строк (“как сон младенца, как луна” и др.) вовсе не являются здесь *первичными средствами изображения* (какими они были бы в прямой серьезной песне самого Ленского); они сами становятся здесь *предметом изображения*, именно – пародийно-стилизующего изображения. Этот романный образ *чужого стиля* <...> в системе прямой авторской речи <...> взят в *интонационные кавычки*, именно – пародийно-иронические»¹⁴.

Сложнее обстоит дело с другим примером из «Евгения Онегина», который также приводит Бахтин (а вслед за ним и многие современные авторы):

¹⁴ Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2012. Т. 3. С. 515–516.

«Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет.

Можно было бы думать, что перед нами прямая поэтическая
сентенция самого автора. Но уже следующие строки:

Все это часто придает
Большую прелесть разговору, –

(условного автора с Онегиным) бросают легкую объектную тень на эту сентенцию (т. е. мы можем и даже должны думать, что здесь изображается – служит объектом – сознание Онегина. – Е.О.). Хотя она входит в авторскую речь, но построена она в районе действия онегинского голоса, в онегинском стиле. Перед нами снова романский образ чужого стиля. Но построен он несколько иначе. Все образы этого отрывка являются предметом изображения: они изображаются как онегинский стиль, как онегинское мировоззрение. В этом отношении они подобны образам песни Ленского. Но, в отличие от этой последней, образы приведенной сентенции, будучи предметом изображения, и сами изображают, точнее, выражают авторскую мысль, ибо автор с нею в значительной мере солидарен, хотя и видит ограниченность и неполноту онегинско-байронического мировоззрения и стиля. Таким образом, автор <...> гораздо ближе к онегинскому “языку”, чем к «языку» Ленского <...> он не только изображает этот “язык”, но в известной мере и сам говорит на этом “языке”. Герой находится в зоне возможной беседы с ним, в зоне *диалогического контакта*. Автор видит ограниченность и неполноту еще модного онегинского языка-мировоззрения, видит его смешное, отъединенное и искусственное лицо (“Москвич в гарольдовом плаще”, “Слов модных полный лексикон”, “Уж не пародия ли он?”), но в то же время целый ряд существенных мыслей и наблюдений он может выразить только с помощью этого “языка” <...> автор действительно *беседует* с Онегиным...»¹⁵.

3. Субъекты речи разные, но выражается при этом одно сознание. Так, в комедии Фонвизина «Недоросль» Правдин, Стародум,

¹⁵ Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2012. Т. 3. С. 517–518.

София выражают, по сути, авторское сознание. Такие примеры в литературе начиная с эпохи романтизма уже находятся с трудом. Речи персонажей повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» также часто отражают одно – авторское – сознание.

Итак, мы можем сказать, что *образ автора*, *автор* (во втором из трех приведенных выше значений), *голос автора* – все эти термины реально «работают» при анализе литературного произведения. При этом понятие «голос автора» имеет значение более узкое: мы говорим о нем применительно к эпическим произведениям. Образ автора – понятие самое широкое.

Точка зрения

Субъект речи (носитель речи, повествователь) проявляет себя и в том, какое положение он занимает в пространстве и во времени, и в том, как он называет изображаемое. Разные исследователи выделяют, например, пространственную, временную и идейно-эмоциональную точки зрения (Б. О. Корман); пространственно-временную, оценочную, фразеологическую и психологическую (Б. А. Успенский). Приводим определение Б. Кормана: «точка зрения есть единичное (разовое, точечное) отношение субъекта к объекту». Проще говоря, повествователь (автор) смотрит на изображаемое, занимая определенное положение во времени и пространстве и оценивая предмет изображения. Собственно, оценка мира и человека и есть самое главное, что ищет читатель в произведении. Это то самое «самобытное нравственное отношение к предмету» автора, о котором размышлял Толстой. Поэтому, суммируя различные учения о точках зрения, назовем возможные соотношения сначала в **пространственно-временном отношении**. По Б. А. Успенскому, это 1) случай, когда пространственное положение повествователя и персонажа совпадают. В одних случаях «рассказчик находится там же, т. е. в той же точке пространства, где находится определенный персонаж, – он как бы «прикрепляется» к нему (на время или на всем протяжении повествования). ...Но в иных случаях автор *следует* за персонажем, но не перевоплощается в него... Иногда место повествователя может быть определено лишь относительно» 2). Пространственное положение автора может не совпадать с положением персонажа. Тут возможны: последовательный обзор – смена точек зрения; другой случай – «авторская точка зрения совершенно независима и самостоятельна в своем движении; «движущаяся позиция»; и, наконец, «общая (всеох-

ватывающая) точка зрения: точка зрения «птичьего полета». Так же можно охарактеризовать позицию повествователя во времени. «При этом самый отсчет времени (хронология событий) может вестись автором с позиции какого-либо персонажа или же со своих собственных позиций». При этом повествователь может менять свою позицию, совмещать различные временные планы: он может как бы смотреть из будущего, забежать вперед (в отличие от героя), может оставаться во времени героя, а может «смотреть в прошлое»¹⁶.

Фразеологическая точка зрения. Здесь особый интерес приобретает вопрос о *наименовании*: в том, как именуется то или другое лицо, проявляется больше всего сам именующий, ведь «принятие той или иной точки зрения... прямо обусловлено отношением к человеку». Б. А. Успенский приводит примеры того, как именовали парижские газеты Наполеона Бонапарта по мере его приближения к Парижу во время его «Ста дней». Первое сообщение гласило: «*Корсиканское чудовище* высадилось в бухте Жуан». Второе известие сообщало: «*Людоед* идет к Грассу». Третье известие: «*Узурпатор* вошел в Гренобль». Четвертое: «*Бонапарт* занял Лион». Пятое: «*Наполеон* приближается к Фонтенблос». И, наконец, шестое: «*Его императорское величество* ожидается сегодня в своем верном Париже».

И в том, как называют героя, тоже проявляются оценки его автором или другими персонажами. «...очень часто в художественной литературе одно и то же лицо называется различными именами (или вообще именуется различным образом), причем нередко эти различные наименования сталкиваются в одной фразе или же непосредственно близко в тексте.

Приведем примеры:

“Несмотря на огромное богатство *графа Безухова*, с тех пор как *Пьер* получил его и получал, он чувствовал себя гораздо менее богатым, чем когда он получал свои 10 тысяч от покойного графа”...

“По окончании заседания великий мастер с недоброжелательством и иронией сделал *Безухову* замечание о его горячности и о том, что не одна любовь к добродетели, но и увлечение борьбы руководило им в споре. *Пьер* не отвечал ему...”

Совершенно очевидно, что во всех этих случаях имеет место использование в тексте *нескольких* точек зрения, т.е. автор использует разные позиции при обозначении одного и того же лица. В частности, автор может использовать при этом позиции тех или иных

¹⁶ См.: Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 81–95.

действующих лиц (того же произведения), которые находятся в различных отношениях к называемому лицу.

Если мы знаем при этом, как называют другие персонажи данное лицо (а это нетрудно установить путем анализа соответствующих диалогов в произведении), то становится возможным формально определить, *чья* точка зрения используется автором в тот или иной момент повествования»¹⁷.

Таким образом, авторское начало проявляется и в системе точек зрения, как она организована в произведении.

ОБРАЗ АВТОРА И ЛИРИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ. ПОНЯТИЕ О ЛИРИЧЕСКОМ ГЕРОЕ

Применительно к лирике говорят о различных формах проявления в ней авторского, субъективного, личностного начала, которое достигает именно в лирике предельной концентрации (по сравнению с эпосом и драмой, которые традиционно считают – и по праву – более «объективными» родами литературы). Центральным и наиболее часто употребляемым остается термин «лирический герой», хотя у него есть свои определенные границы и это не единственная форма проявления авторской активности в лирике. Разные исследователи говорят об авторе-повествователе, собственно авторе, лирическом герое и героине ролевой лирики (Б. О. Корман), о лирическом «я» и в целом о «лирическом субъекте» (С. Н. Бройтман). Единой и окончательной классификации терминов, которая бы полностью охватывала все разнообразие лирических форм и устраивала всех без исключения исследователей, еще не существует. И в лирике «автор и герой – не абсолютные величины, а два «предела», к которым тяготеют и между которыми располагаются другие субъектные формы: *повествователь* (находящийся ближе к авторскому плану, но целиком с ним не совпадающий) и *рассказчик* (наделенный авторскими чертами, но тяготеющий к плану «геройному»)»¹⁸.

В многообразии лирики различают автопсихологическое, описательное, повествовательное, ролевое начала. Ясно, что в лирике

¹⁷ Успенский Б. А. Семиотика искусства. С. 35, 40–41.

¹⁸ Бройтман С. Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. М., 2000. С. 144.

описательной (это по преимуществу пейзажная лирика) и повествовательной мы скорее имеем дело с повествователем, субъектно не выраженным и в большой степени приближенным к собственно автору, которого опять-таки не следует отождествлять с биографическим поэтом, но который, бесспорно, связан с ним так же, как повествователь связан с собственно автором в эпическом произведении. Это связь, а не тождество. Это отношения нераздельности – неслиянности (как пишет С. Н. Бройтман), или, иначе говоря, повествователь и автор соотносятся как часть и целое, как творение и творец, который всегда проявляется в каждом своем творении, даже и в самой малой частице его, но никогда не равен (не равновелик) ни этой частице, ни даже целому творению.

Итак, в повествовательной и пейзажной лирике может быть не назван, не персонифицирован тот, чьими глазами увиден пейзаж или событие. Такой неперсонифицированный повествователь – одна из форм авторского сознания в лирике. Здесь, по слову С. Бройтмана, «сам автор растворяется в своем создании, как Бог в творении»¹⁹.

Сложнее обстоит дело с ролевой (ее еще называют персонажной) лирикой. Здесь все стихотворение написано от лица персонажа («другого» по отношению к автору). Отношения автора и персонажа могут быть различными. В стихотворении Н. Некрасова «Нравственный человек» сатирический персонаж не только предельно далек от автора, но и служит предметом разоблачения, сатирического отрицания. А, скажем, ассирийский царь Ассаргадон «оживает» и рассказывает сам о себе в стихотворении В. Брюсова «Ассаргадон». Но ясно при этом, что нам не придет в голову отождествить самого поэта с героем ролевой лирики. Так же ясно, однако, что и это стихотворение – важная характерная черта художественного мира поэта. Еще более своеобразно складывается соотношение ролевой и автопсихологической лирики в поэзии М. Цветаевой и А. Ахматовой. У Цветаевой наряду с лирической героиней, узнаваемой и обладающей (как и у Ахматовой) чертами даже автопортрета (новая черта в поэзии, характерная для начала XX в.), присутствует, например, образ уличной певицы (стихотворение «В мое окошко дождь стучится...» из цикла «Стихи к Сонечке»). У Ахматовой в стихах начала 1910-х годов одновременно с лирической героиней появляются и другие герои: Сандрильона – Золушка («И на ступеньки встретить...»), канатная

¹⁹ Бройтман С. Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. М., 2000. С. 145.

плясунья («Меня покинул в новолуние...»), не имеющий имени, но персонифицированный герой («Подошла. Я волненья не выдал...»²⁰). И это при том, что именно ахматовская лирическая героиня была «узнаваемой» (во многом благодаря тому, что многие художники-современники создавали ее портреты, графические, живописные и скульптурные) – в таком, например, стихотворении:

На шее мелких четок ряд,
В широкой муфте руки прячу,
Глаза внимательно глядят
И больше никогда не плачут.

И кажется лицо бледней
От лиловеющего шелка,
Почти доходит до бровей
Моя незавитая челка.

И непохожа на полет
Походка медленная эта,
Как будто под ногами плот,
А не квадратики паркета.

А бледный рот слегка разжат,
Неровно трудное дыханье,
И на груди моей дрожат
Цветы небывшего свиданья.

И, однако, нас не должно обманывать портретное сходство: перед нами именно литературный образ, а вовсе не прямые биографические признания «реального» автора. (Частично это стихотворение приводит Л. Я. Гинзбург в своей книге «О лирике», чтобы сказать об изображении «лирической личности».) «Лирические стихи лучшая броня, лучшее прикрытие. Там себя не выдашь» – эти слова принадлежат самой Ахматовой и прекрасно передают природу лирики, предупреждая и читателей о неправомочности плоско-биографического ее прочтения. А образ автора в ее поэзии создается как бы на пересечении разных линий, разных голосов – вбирая в себя как в единство и те стихотворения, в которых нет лирического «я».

²⁰ Упомянутые здесь стихотворения вы найдете в Приложении к этому пособию.

Впервые само понятие «лирический герой» было, по-видимому, сформулировано Ю. Н. Тыняновым в статье 1921 г. «Блок», написанной вскоре после смерти поэта. Говоря о том, что вся Россия оплакивает Блока, Тынянов пишет: «... о человеке печалятся.

И, однако же, кто знал этого человека?..

Блока мало кто знал. Как человек он остался загадкой для широкого литературного Петрограда, не говоря уже о всей России.

Но во всей России *знают* Блока как человека, твердо верят определенности его образа, и если случится кому увидеть хоть раз его портрет, то уже чувствуют, что знают его досконально.

Откуда это знание?

Здесь, может быть, ключ к поэзии Блока; и если сейчас нельзя ответить на этот вопрос, то можно, по крайней мере, поставить его с достаточной полнотой.

Блок – самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас.

Он был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь – она окружала его с самого начала, казалось даже, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ.

В образ этот персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо* – и все полюбили *лицо*, а не *искусство*²¹.

Нужно расслышать здесь у Тынянова интонацию недовольства таким положением, когда самого поэта отождествили с его лирическим героем (существует и другое определение, которое можно встретить как синоним термина «лирический герой»: «литературная личность». Оно, однако, не стало общеупотребительным). И осуждение такого наивного, простодушного отождествления понятно. Но понятно и то, что в случае с Блоком это было, может быть, до известной степени неизбежно («Блок – самая большая лирическая тема Блока», – пишет Тынянов), хотя и нежелательно. Как можно нам судить о человеческих качествах литературного героя (при этом памятуя, конечно, что это творимая автором художественная реальность), так до известной степени мы представляем себе и лирического героя как человека (но именно до известной степени, как «литературную личность», художественный образ): его характер, его взгляд на мир особенно ярко выражены в лирике, где, собственно,

²¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118–119.

главное и есть оценка, отношение, иначе говоря – аксиологическое начало.

Но почему Тынянов говорит о *необходимости* появления лирического героя? Здесь, пожалуй, зарождается мысль о том, что именно лирическому герою Блока суждено было стать наиболее ярким проявлением черт героя своего времени, а самому поэту – сделаться в глазах современников «человеком-эпохой», как назвала его А. Ахматова (ср. в ее стихотворении о Блоке: «трагический тенор эпохи»). Значит, мы можем сказать, что в образе лирического героя выражается не только мир самого автора: этот образ несет в себе черты человека своей эпохи. Лирический герой предстает и как герой своего времени, как портрет поколения.

Это тыняновское положение, содержащееся в его статье как бы в свернутом виде, развила позднее Л. Я. Гинзбург в книге «О лирике». Она писала об образе лирического героя: «...лирический поэт может создать его потому только, что обобщенный прообраз современника уже существует в общественном сознании, уже узнается читателем. Так поколение 1830-х гг. узнавало демонического героя Лермонтова, поколение 1860-х – некрасовского интеллигента-разночинца»²². И возможно это именно потому, считает Л. Гинзбург, что лирика всегда говорит о всеобщем, и лирический герой – это одна из возможностей.

Значит, можно утверждать, что лирический герой – это литературный образ, в котором отражаются черты личности самого автора, но который в то же время предстает как своего рода портрет поколения, герой времени; в лирическом герое есть и некое всеобщее, всечеловеческое начало, черты, свойственные людям во всякое время. Он, таким образом, проявляется как «сын человеческий» (говоря словами А. Блока) и благодаря этому своему качеству делается необходимым не только современникам, но и самому широкому читателю.

Надо сказать, Ю. Н. Тынянов не был единственным, кто в первой трети XX века задумывался об этом же круге проблем. Например, Б. М. Эйхенбаум в том же 1921 г. свою рецензию на книгу стихов А. Ахматовой «Подорожник» назвал «роман-лирика», говоря о книге стихов как о своего рода современном романе, и это единство книге придавал во многом и образ лирической героини. Еще раньше, в 1910-е годы, об этом же свойстве ахматовской поэзии писали В. Брюсов и Вас. Гиппиус. Так что тыняновская статья была не началом, а

²² Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 16.

продолжением наблюдений ученых и критиков над особенностями лирического героя, как его впервые назвал Тынянов. Андрей Белый же писал об «интериндивидуальности» поэзии (т. е. способности поэзии через «я» передавать множественность). А в предисловии ко второму изданию своего стихотворного сборника «Пепел» говорил о своем лирическом герое так:

«Прошу читателей не смешивать с ним меня: лирическое “я” есть “мы” зарисовываемых сознаний, а вовсе не “я” Б. Н. Бугаева (Андрея Белого), в 1908 году не *бегавшего по полям*, но изучавшего проблемы логики и стиховедения»²³ (курсив автора. – Е.О.).

Так поэт разводил реального человека Бориса Николаевича Бугаева, взявшего себе псевдоним «Андрей Белый», и образ лирического героя.

Собственно, многие поэты выражали эту идею нетождественности автора и героя в лирической поэзии. Примером может служить стихотворение А. Блока с эпиграфом по-латыни из Вергилия: «Муза, напомни мне причины!»

Musa, mihi causas memora!

Publius Vergilius Maro

Я помню вечер. Шли мы розно.
Тебе я сердце поверял,
На жарком небе туча – грозно
На нас дышала; ветер спал.

И с первым блеском молнии яркой,
С ударом первым громовым
Ты мне в любви призналась жаркой,
А я... упал к ногам твоим...

В рукописи, датированной 24 мая 1899 г., поэт делает такую помету к стихотворению: «Ничего такого не было».

В последнее время некоторые литературоведы говорят о своего рода «недостаточности» термина «лирический герой». Он применяется только в отношении лирики (употреблять его, говоря о лиро-эпических произведениях – поэме и романе в стихах, – было бы действительно некорректно). К тому же, не у всякого поэта есть лирический герой, единая «литературная личность», проходящая через всю ли-

²³ *Белый Андрей*. Пепел. М., 1929. С. 7.

рику данного автора. И это не должно означать, что плохи те поэты, в творчестве которых лирического героя нет. Например, у Пушкина мы не находим единого образа лирического героя. (Это связано с необычайно быстрой творческой эволюцией Пушкина. В ранние годы образ поэта каждый раз таков, какого требует жанр, так дают о себе знать отголоски классицизма: то это поэт-гражданин, то «друг человечества», в то же время стремящийся к уединенному общению с природой, – предромантические черты. В лирике начала 1820-х годов появляется романтический герой с характерными для него исключительными страстями, но не совпадающий с автором – что и предопределило отчасти отход Пушкина от романтизма: романтическая личность выражала многое важное для самого поэта, но слиться с ней до конца автор отказывается...). С другой стороны, у таких поэтов, как Лермонтов, Блок, Есенин и др., лирический герой – важнейшая черта их поэтического мира. Важнейшая, хотя и не единственная. Можно сказать, что образ автора в лирике складывается из всех наших представлений о лирическом герое, других героях (в случае ролевой лирики), других формах выражения авторского сознания. Еще раз подчеркнем, что лирический герой – важная, но не единственная возможность создания образа автора в лирике. «Образ автора – это образ, складывающийся или созданный из основных черт творчества поэта. Он воплощает в себя и отражает в себе иногда также и элементы художественно преобразованной его биографии. Потебня справедливо указывал, что поэт-лирик “пишет историю своей души (и косвенно историю своего времени)”. Лирическое я – это не только образ автора, это – вместе с тем представитель большого человеческого общества»²⁴, – утверждает В. В. Виноградов.

АВТОР И ДРАМАТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Особенности драмы как литературного рода обусловили и специфику выражения в ней авторского начала. Собственно автору принадлежат лишь ремарки или другие замечания, «сопровождающие» пьесу (например, «Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров» в «Ревизоре» Н. В. Гоголя). Заглавие пьесы, возможный эпиграф – тоже так называемые «сильные места» в драме, где можно

²⁴ Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе // О теории художественной речи. М., 1971. С. 113.

увидеть авторское отношение к изображаемому. Но в драме отсутствует повествование, как правило, нет места прямому авторскому слову: таковы общие свойства драматических произведений. С этим связаны многие эпизоды в истории драматургии, когда, например, для сценической постановки нужно было преобразить, применительно к драме, эпическое произведение. Так, М. А. Булгаков, перерабатывая для предполагавшейся постановки в 30-е гг. «Мертвые души» Гоголя, ввел в текст пьесы фигуру Автора, который из Рима следил за своими персонажами. Постановка так не и осуществилась – по разным причинам, в том числе и из-за необычности булгаковского замысла.

Все же, конечно, и в драме есть свои возможности для проявления авторской активности. Это могут быть герои, которые служат рупором идей автора, его alter ego (вторым я). Иногда даже через сатирического персонажа автор может напрямую обращаться к читателю – зрителю. Так, в «Ревизоре» городничий бросает реплику в зал: «Чему смеетесь? Над собою смеетесь. Эх, вы!..» Но в целом в драме автор проявляет себя в наиболее скрытой форме. Б. О. Корман выделяет два главных способа для выражения авторского сознания: через построение сюжета и композицию пьесы и через речи действующих лиц. К первому типу он относит пьесы «Горе от ума» Грибоедова и «Гроза» Островского, ко второму – пушкинского «Бориса Годунова». Например, в «Борисе Годунове», пишет Б. О. Корман, «в монологах героев много места занимает эпический текст, выходящий за пределы непосредственного сценического действия и необыкновенно расширяющий сферу изображаемого<...> В других случаях эпический текст позволяет узнать о том, что происходило между двумя моментами сценического действия <...> Наконец, герой может говорить о событиях в будущем времени <...> Эпические рассказы, включенные в монологи героев <...> содержат детализированное, связанное и развернутое жизнеописание героев <...> В диалогах, так же как и в монологах, герои в ряде случаев говорят о том, что собеседникам уже известно, и, следовательно, адресуют свои слова не столько друг к другу, сколько непосредственно читателю <...> Автор выбирает героев, разноудаленных от центрального места действия. <...> За высказываниями, приписанными героям, явно и непосредственно ощущимо единое авторское начало. В некоторых случаях <...> субъект речи играет чисто служебную роль: у него нет собственно драматической функции, и он нужен только для того, чтобы нечто сообщить.

<...> Весь стихотворный текст трагедии объединяется сверхличным, непосредственно авторским стилем. <...> По воле автора герои трагедии широко обращаются к средствам поэтической выразительности, не обусловленным их характерами. <...> Порой поэтический образ, употребленный одним героем, подхватывается и развивается его собеседником <...> Эпический тип мышления и эпическая манера письма определяют и характер авторских ремарок. Например, сцена *Лес* открывается следующей пометкой: “В отдалении лежит конь издыхающий”. Это явно не рассчитано на сценическое воплощение»²⁵. (Однако в XX столетии стал возможен так называемый «эпический театр» Б. Брехта, что только подтверждает правоту ученого.)

Важна в пьесе и смена точек зрения: крупный или общий план, взгляд на происходящее глазами того или другого персонажа. В других случаях авторское отношение к героям и событиям проявляется в построении сюжета и в композиции драмы. «...и отбор материала, и расположение его, и особенно развитие действия являются в “Горе от ума” важными средствами выражения авторской мысли. Именно с их помощью показаны и непримиримость конфликта Чацкого с фамусовским обществом, и своеобразие его, заключающееся в том, что непримиримость эту осознает сначала общество и лишь затем – медленно и трудно – Чацкий»²⁶. Если же отвлечься от того, что было сказано только о «Горе от ума», то можно приведенные выше суждения о сюжете и композиции пьесы как проявлениях авторской воли отнести и к драматическим произведениям в целом.

В качестве итогового можно привести определение В. В. Виноградова, хотя и сделанное лингвистом, но принятое, кажется, обеими филологическими науками – языкознанием и литературоведением (хотя проблемы, связанные с образом автора, продолжают оставаться еще предметом споров: и это только доказывает их важность для современной филологии). «Образ автора – это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это – концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотноше-

²⁵ См.: *Корман Б. О.* Изучение текста художественного произведения // Методика вузовского преподавания литературы. Ижевск, 2009. С.121.

²⁶ Там же. С. 131.

нии с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого»²⁷.

Проблема автора продолжает оставаться и в наше время центральной в литературоведении²⁸. Одновременно с российскими филологами и независимо от них во второй половине XX века (а точнее, в 60-х годах, как раз когда активизируется внимание русских ученых к проблеме автора и особенно к субъектной организации произведения), французский исследователь Р. Барт выдвигает ставший затем знаменитым тезис о «смерти автора». По Барту, на смену автору как категории личностной приходит «скриптор» (пишущий). Теперь, по прошествии времени, в этом положении можно усмотреть полемику с традиционным литературоведением (точнее, его вульгарным применением), когда наивно и плоско, напрямую связывали биографию автора и его творчество. В более широком, философском плане это была своего рода реакция на кризис религиозного сознания, когда две мировые войны, многочисленные трагедии XX века породили крушение многих теологических воззрений. Этот кризис в силу его масштабности можно назвать чуть ли не общемировым явлением. Итак, пришедший на смену автору скриптор объявлялся категорией внеличной – таким образом, личностное начало не играло никакой роли в создании произведения, авторская ответственность и причастность к создаваемому тексту отрицалась. В диалоге автора и читателя (так понимал литературное произведение М. Бахтин, и Барт по видимости – но лишь по видимости – опирался на его концепцию) теперь, после «смерти» автора, главная роль отводилась читателю, но читателю опять-таки безличному. «...текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников. Писатель <...> может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них <...> Присвоить тексту Автора – это значит как бы застопорить текст, наделить его окончательным знанием, замкнуть письмо <...> письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улечивается...». Главная же роль,

²⁷ Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе // О теории художественной речи. М., 1971. С. 118.

²⁸ См., например: Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994; Манн Ю. В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; Шмид В. Нарратология. М., 2003.

как и было сказано, теперь отводится читателю, вольному «творить» свои собственные бесчисленные смыслы. Таким образом, перед нами уже не диалог автора и читателя, но и не творческий процесс чтения. Читатель, такой же безличностный, как и скриптор, становится точкой приложения «письма» (термин, предложенный вместо «произведения» или «текста»). «Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь *некто*, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст. <...> рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора»²⁹.

Наиболее продуктивной в этой концепции оказалась, как становится ясно по прошествии времени, идея «взаимодействия» между собою текстов: нового и предшествующих. Они мыслятся как некое единое культурное поле, и задача читателя – уловить весь культурный контекст, в который попадает «письмо» или в котором оно создается (само собой?..) как бы независимо от сознания автора. В самом деле, культурное поле конечно существует, это бесспорно, и каждый писатель, отдавая себе отчет или нет, опирается на опыт предшественников, что было в литературе и, шире говоря, в искусстве всегда. Другое дело, что трудно себе представить и безликого читателя, и «умершего» автора.

В современном зарубежном литературоведении выделилось направление – нарратология, – изучающее произведение как систему субъектов речи – рассказчиков (нарратор, англ. – narrator, франц. – narrateur, нем. – Erzähler). И в этой традиции различают (хотя между зарубежными учеными тоже нет полного единства в понятиях) личного или безличного рассказчика, хотя понятия «повествователь» мы здесь не встретим. И – независимо от российской традиции и вне знакомства с трудами, например, Б. О. Кормана и ученых его школы – здесь принято противопоставлять рассказчика-повествователя (нарратора) и «реального» («конкретного», в нашей терминологии – биографического) автора. Для того чтобы «развести» реального автора и образ автора, применяются понятия «имплицитный», «абстрактный» автор (аналог нашему понятию автора во втором значении)³⁰.

²⁹ Барт Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 388–391.

³⁰ См.: Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник / ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М., 1996.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Михаил Зоценко

**Честный гражданин
(письмо в милицию)**

Состоя, конечно, на платформе, сообщаю, что квартира № 10 подозрительна в смысле самогона, который, вероятно, варит гражданка Гусева и дерет окромя того с трудящихся три шкуры. А когда, например, нетути денег или вообще нехватка хушь бы одной копейки, то в долг нипочем не доверяет и еще, не считаясь, что ты есть свободный обыватель, пихает в спину.

А еще сообщаю, как я есть честный гражданин, что квартира № 8 тоже, без сомнения, подозрительна по самогону, в каковой вкладывают для скусу, что ли, опенки или, может быть, пельсинные корки, отчего блюешь сверх нормы. А в долг, конечно, тоже не доверяют. Хушь плачь!

А сама вредная гражданка заставляет ждать потребителя на кухне и в помещение, чисто ли варят, не впускает. А в кухне ихняя собачонка, системы пудель, набрасывается на потребителя и рвет ноги. Эта пудель, холера ей в бок, и мене ухватила за ноги. А когда я размахнулся посудой, чтоб эту пудель, конечно, ударить, то хозяйка тую посуду вырвала у меня из рук и кричит:

– На, говорит, идол, обратно деньги. Не будет тебе товару, ежели ты бессловесную животную посудой мучаешь.

А я, если на то пошло, эту пудель не мучил, – а размахивался посудой.

– Что вы, говорю, вредная гражданка! Я, говорю, не трогал вашу пудель. Возьмите свои слова обратно. Я говорю: недопустимо, чтоб пудель рвал ноги. За что боролись?

А гражданка выкинула мне деньги взад, каковые и упали у плите. Деньги лежат у плите, а ихняя пудель насуслила их и не подпускает. Хушь плачь.

Тогда я, действительно, не отрицаю, пихнул животную ногой и схватил деньги, среди каковых один рубль насуслин и противно взять в руки, а с другого – объедин номер, и госбанк не принимает. Хушь плачь.

Тогда я обратно, не отрицаю, пихнул пудель в грудку и поскорее вышел.

А теперича эта вредная гражданка меня в квартиру к себе не впускает и дверь все время, и когда не сунься, на цепке содержит. И еще, стерва, плюется через отверстие, если я, например, подошедши. А когда я на плевки ихние размахнулся, чтоб тоже по роже съездить или по чем попало, то она, с перепугу, что ли, дверь поскорее хлопнула и руку мне прищемила по локоть.

Я ору благим матом и кручусь перед дверью, а ихняя пудель заливаается изнутри. Даже до слез обидно. О чем имею врачебную записку и, окромя того, кровь и теперятекеть, если, например, ежедневно сдирать болячки.

А еще, окромя этих подозрительных квартир, сообщаю, что трактир «Веселая Долина» тоже, без сомнения, подозрителен. Там меня ударили по морде и запятели в угол.

– Плати, говорят, собачье жало, за разбитую стопку.

А я ихнюю стопку не бил, и вообще очень-то нужно мне бить ихние стопки.

– Я, говорю, не бил стопку. Допустите, говорю, докушать бутерброть, граждане.

А они мене тащат и тащат и к бутербротю не подпускают. Дотащили до дверей и кинули. А бутерброть лежит на столе. Хушь плачь.

А еще, как четный гражданин, сообщаю, что девица Варька петрова есть подозрительная и гуляющая. А когда я к Варьке подошедши, так она мной гнушается.

Каковых вышеуказанных лиц можете арестовать или как хотите.

Теперича еще сообщаю, что заявление мной проверено, как я есть на платформе и против долой дурман, хоша и уволен по сокращению за правду.

А еще прошу, чтоб трактир «Веселую Долину» пока чтоб не закрывали. Как я есть еще больной и не могу двинуться. А вскоре, без сомнения, поправлюсь и двинусь. Бутерброть тоже денег стоит.

Печатается по: *Михаил Зощенко. Избранное.* М., 1981. С. 57–59.

Вопросы-задания к рассказу М. М. Зощенко: 1. К какому виду сказа вы бы отнесли это произведение? 2. Отметьте приметы «характерности» в речи персонажа (лексические ошибки, ошибки в построении предложений, столкновение разных стилистических пластов, установка на устное произнесение и др.). 3. Почему этот рассказ можно назвать сказовым произведением, а, например, «Капитанскую дочку» Пушкина – нет?

Лидия Гинзбург

О лирике

<...> Одна из основных проблем этой книги – проблема воплощения в лирике авторского сознания, всегда обобщающего черты общественного сознания эпохи. Многообразные формы выражения в лирике личности поэта нередко подводятся у нас под унифицированную категорию лирического героя; тогда как лирический герой – только одна из возможностей, и она не должна заслонять все другие <...>.

Для нас уже неприемлемо некогда бытовавшее понимание лирики как непосредственного выражения чувств данной единичной личности. Подобное непосредственное выражение было бы не только неинтересно (если бы речь действительно шла об *одной* личности), но и невозможно, поскольку искусство – это опыт одного, в котором многие должны найти и понять себя.

Наряду с концепцией «непосредственного выражения» издавна существовали и совсем другие определения лирики. При всем их многообразии, противоречивости, все они исходили обычно из признания особого *положения* субъекта, авторской личности в системе лирики, – что никоим образом не тождественно теориям прямых душевных излияний.

Автор по-разному и в разной мере бывает включен в структуру своего произведения. В научной прозе он остается за текстом. Для художественной прозы или эпоса типичнее всего скрытое включение автора (рассказчик автору не равнозначен); его оценки, его отношение читатель воспринимает непрерывно, но в опосредствованной *второй действительностью* форме. Открытое включение автора дает лирическую прозу или прозу размышлений, и в стихотворном эпосе – лирические отступления. Разумеется, существуют промежуточные формы, я говорю здесь о типических.

Специфика лирики в том, что человек присутствует в ней не только как автор, не только как объект изображения, но и как его субъект, включенный в эстетическую структуру произведения в качестве действенного ее элемента. При этом прямой разговор от имени лирического *я* нимало не обязателен. Авторский монолог – это лишь предельная лирическая форма. Лирика знает разные степени удаления от монологического типа, разные способы предметной и повествовательной зашифровки авторского сознания – от масок ли-

рического героя до всевозможных «объективных» сюжетов, персонажей, вещей, зашифровывающих лирическую личность именно с тем, чтобы она сквозь них просвечивала.

В лирике активен субъект, но субъект лирики не обязательно индивидуален. О чем свидетельствуют, например, абстрактные и стандартные авторские образы классической жанровой системы. Эстетическая мысль не раз уже приходила к пониманию лирики как поэтической переработки личностью разнородного жизненного опыта, переработки, при которой личность эта, с ее раздумьями, чувствами, с ее отношением к совершающемуся, всегда присутствует и всегда ощутима (в отличие от эпического автора)... Особое положение личности в лирике общепризнано (хотя понимают его по-разному). Но у лирики есть свой парадокс. Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей. Притом изображение душевных процессов в лирике отрывочно, а изображение человека более или менее суммарно. И лирика вовсе не располагает теми средствами истолкования единичного характера, какими располагает психологическая проза, отчасти и стихотворный эпос нового времени. <...> если лирика создает характер, то не столько «частный», единичный, сколько эпохальный, исторический <...> тот типовой образ современника, который вырабатывают большие движения культуры.

Лирическая поэзия – далеко не всегда прямой разговор поэта о себе и своих чувствах, но это раскрытая точка зрения, отношение лирического субъекта к вещам, оценка. Поэтическое слово непрерывно оценивает все, к чему прикасается, – это слово с проявленной ценностью. <...>

<...> слово прежде всего должно получить заряд общезначимых жизненных ценностей. В лирике это особенно непосредственно осуществляется через образ человека – авторский и отождествляемый с ним образ современника. ...лирический поэт может создать его потому только, что обобщенный прообраз современника уже существует в общественном сознании, уже узнается читателем. Так поколение 1830-х годов узнавало демонического героя Лермонтова, поколение 1860-х – некрасовского интеллигентно-разночинца.

<...> Лирическое я Лермонтова собирательно, между тем к нему, без сомнения, применимо понятие лирического героя. Един-

ство авторского сознания, сосредоточенность его в определенном кругу проблем, настроений является необходимым условием возникновения лирического героя, необходимым, но еще недостаточным. <...> В лирике <...> Лермонтова личность – не только субъект, но и объект воспроизведения, его тема, и она раскрывается в самом движении поэтического сюжета.

<...> В истории русской лирики несколько раз возникали условия для того, чтобы наиболее отчетливым образом сложилось *человеческое лицо*, «подставляемое» вместо своего литературного двойника. Самые отчетливые *лица* русской лирики – Лермонтов, Блок, Маяковский <...>.

Читатели 1830-х годов недовольны были тем, что Бенедиктов, вместо наружности «пламенного поэта», обладал наружностью «геморроидального чиновника». Это не случайная читательская придирка. Настоящий лирический герой чаще всего зрительно представим. У него есть наружность. Тынянов говорит о значении портретов Блока. Читатели знали о тяжелом взгляде темных глаз Лермонтова, о росте и голосе Маяковского. В ранних стихах Ахматовой можно найти подробное изображение героини <...>.

Печатается по: *Лидия Гинзбург. О лирике. М., 1997. С. 8–18, 149–152.*

Николай Некрасов

Нравственный человек

1

Живя согласно с строгою моралью,
Я никому не сделал в жизни зла.
Жена моя, закрыв лицо вуалью,
Под вечерок к любовнику пошла;
Я в дом к нему с полицией прокрался
И уличил... Он вызвал: я не дрался!
Она слегла в постель и умерла,
Истерзана позором и печалью...
Живя согласно с строгою моралью,
Я никому не сделал в жизни зла.

2

Приятель в срок мне долга не представил.
Я, намекнув по-дружески ему,
Закону рассудить нас предоставил:
Закон приговорил его в тюрьму.
В ней умер он, не заплатив алтына,
Но я не злюсь, хоть злиться есть причина!
Я долг ему простил того ж числа,
Почтив его слезами и печалью...
Живя согласно с строгою моралью,
Я никому не сделал в жизни зла.

3

Крестьянина я отдал в повара:
Он удался; хороший повар – счастье!
Но часто отлучался со двора
И званью неприличное пристрастье
Имел: любил читать и рассуждать,
Я, утомясь грозить и распекать,
Отчески посек его, каналью;
Он взял да утопился: дурь нашла!
Живя согласно с строгою моралью,
Я никому не сделал в жизни зла.

4

Имел я дочь; в учителя влюбилась
И с ним бежать хотела сгоряча.
Я погрозил проклятьем ей: смирилась
И вышла за седого богача.
Их дом блестящ и полон был, как чаша;
Но стала вдруг бледнеть и гаснуть Маша
И через год в чахотке умерла,
Сразив весь дом глубокою печалью...
Живя согласно с строгою моралью,
Я никому не сделал в жизни зла...

Печатается по: *Н. Некрасов. Стихотворения и поэмы. М., 2002. С. 95–96.*

Валерий Брюсов

Ассаргадон *Ассирийская надпись*

Я – вождь земных царей и царь, Ассаргадон.
Владыки и вожди, вам говорю я: горе!
Едва я принял власть, на нас восстал Сидон.
Сидон я ниспроверг и камни бросил в море.

Египту речь моя звучала, как закон,
Элам читал судьбу в моем едином взоре,
Я на костях врагов воздвиг свой мощный трон.
Владыки и вожди, вам говорю я: горе!

Кто превзойдет меня? Кто будет равен мне?
Деянья всех людей – как тень в безумном сне,
Мечта о подвигах – как детская забава.

Я исчерпал до дна тебя, земная слава!
И вот стою один, величием упоен,
Я, вождь земных царей и царь – Ассаргадон.

Как сообщают комментаторы Н. С. Ашукин и др., «Ассаргадон, вернее, *Асархаддон* – ассирийский царь (680–669 гг. до н. э.). В *Нар-эль-Кельбе* (Сирия) сохранилась высеченная на скале надпись о его победах. *Сидон* – древний финикийский город, разрушенный Ассаргадоном. *Элам* – древнее государство, расположенное к юго-востоку от Ассирии».

Печатается по: *Валерий Брюсов*. Собр. соч. В 7 т. М., 1973. Т. 1.
С. 144, 590.

Марина Цветаева

Стихи к Сонечке

3

В мое окошко дождь стучится.
Скрипит рабочий над станком.
Была я уличной певицей,
А ты был княжеским сынком.

Я пела про судьбу-злодейку,
И с раззолоченных перил
Ты мне не рупь и не копейку, –
Ты мне улыбку подарил.

Но старый князь узнал затею:
Сорвал он с сына ордена
И повелел слуге-лакею
Прогнать девчонку со двора.

И напилась же я в ту ночь!
Зато в блаженном мире – *том* –
Была я – княжескою дочкой,
А *ты* был уличным певцом!

Печатается по: *Марина Цветаева*. Соч. В 3 т. М., 1990. Т. 1.
С. 473–474

Анна Ахматова

...И на ступеньки встретить
Не вышли с фонарем.
В неверном лунном свете
Вошла я в тихий дом.

Под лампою зеленой,
С улыбкой неживой,
Друг шепчет: «Сандрильона!
Как странен голос твой...»

В камине гаснет пламя;
Томя, трещит сверчок.
Ах! кто-то взял на память
Мой белый башмачок

И дал мне три гвоздики,
Не подымая глаз.
О милые улики,
Куда мне спрятать вас?

И сердцу горько верить,
Что близок, близок срок,
Что всем он станет мерить
Мой белый башмачок.

Печатается по: *Анна Ахматова*. Соч. В 2 т. М., 1986.
Т. 1. С. 53.

Меня покинул в новолуние
Мой друг любимый. Ну так что ж!
Шутил: «Канатная плясунья!
Как ты до мая доживешь?»

Ему ответила, как брату,
Я, не ревнуя, не ропща,

Но не заменят мне утрату
Четыре новые плаща.

Пусть страшен путь мой, пусть опасен,
Еще страшнее путь тоски...
Как мой китайский зонтик красен,
Натерты мелом башмачки!

Оркестр веселое играет,
И улыбаются уста.
Но сердце знает, сердце знает,
Что ложа пятая пуста!

Печатается по: *Анна Ахматова*. Соч. В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 47.

Подошла. Я волненья не выдал,
Равнодушно глядя в окно.
Села, словно фарфоровый идол,
В позе, выбранной ею давно.

Быть веселой – привычное дело,
Быть внимательной – это трудней...
Или томная лень одолела
После мартовских пряных ночей?

Утомительный гул разговоров,
Желтой люстры безжизненный зной
И мельканье искусных проборов
Над приподнятой легкой рукой.

Улыбнулся опять собеседник
И с надеждой глядит на нее...
Мой счастливый, богатый наследник,
Ты почти завещанье мое.

Печатается по: *Анна Ахматова*. Соч. В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 40.

Е. И. ОРЛОВА

Формы присутствия автора
в литературном произведении

Учебное пособие

Компьютерная верстка
Ю. В. Романовой

Подписано в печать 15.11.2017. Формат 60x84/16.
Объем 2,8 усл. печ. л.

Отпечатано в типографии факультета журналистики МГУ.
125009, Москва, ул. Моховая, 9.