

УДК 821.1611-34.09'06+926 Толстая

Е.С. Янкаускас

**ФОРМЫ ПРИСУТСТВИЯ АВТОРА В ТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО
ЖЕНСКОГО РАССКАЗА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ
ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ)**

Вопрос о присутствии автора в художественном произведении возник давно, однако особенно активно проблема автора стала разрабатываться во второй половине XX ст. Более того, проблема вышла за пределы исключительно литературоведения, заинтересовав и лингвистов (в частности, М. Виноградов). С приходом в литературу постмодернизма, который во многом кардинально изменил взгляд на произведение в целом, возникла идея о «смерти» автора (Р. Барт), при которой писатель произведения и создаваемый им текст не имеют связи. Главным становится не то, что автор вкладывал в произведение, а то, как читатель воспринимает текст. Каждая книга как будто пишется с каждым новым прочтением. Возникают понятие «скриптора», позже – «голос автора», «образ автора», однако терминология не до конца упорядочена. Тем не менее, Б.О. Корман отмечал: «Слово “автор” употребляется в литературоведении в нескольких значениях. Прежде всего оно означает писателя – реально существовавшего человека. В других случаях оно обозначает некую концепцию, некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение. Наконец, это слово употребляется для обозначения некоторых явлений, характерных для отдельных жанров и родов» [2, с. 199]. Именно первое и второе определения наиболее часто берут за основу при анализе произведений.

Задача данной статьи состоит в исследовании некоторых форм присутствия автора в процессе анализа рассказов Татьяны Толстой.

Начиная с конца XX ст. в русской литературе активизируются авторы-женщины, в частности – прозаики. Если принять за основу понимание женской прозы как прозы, созданной женщинами

(Н. Габриэлян), то, исходя из теории Барта, для анализа таких произведений нельзя принимать во внимание специфический женский опыт и восприятие мира, нельзя выделять так называемые «женские» темы и проблемы (прежде всего, касающиеся женского здоровья, физиологии, быта и т.п.). Тем не менее, такие темы и проблемы очевидны и воспринимаются мужчинами-авторами с иных позиций. Не принимать во внимание личный (субъективный) опыт автора при анализе таких произведений сложно. Е. Трофимова тоже пишет о подчиненном статусе женского опыта. «Одним из главных аргументов противников использования понятия «женская литература» является утверждение, что литература не может быть ни женской, ни мужской, но лишь хорошей или плохой... а если присмотреться внимательней, то он все же далеко не безупречен. «Искусство – это индивидуальный творческий акт, где личность художника, его особенности, его психологический рисунок самым непосредственным образом определяют форму и содержание произведения» [6, с. 47]. Трофимова утверждает, женская проза есть и нужна, потому что есть женщина и ее место в обществе, и это неизбежно влияет на творчество.

С развитием теории гендера деление литературы на «женскую» и, как противоположную ей, – «мужскую» в какой-то мере «уравнивает» термин «андрогинность», который предполагает, что темы и проблемы, затронутые в таких произведениях, будут понятны всем, независимо от биологического пола автора и читателя. Тем не менее, отношение писателя к их раскрытию будет проявляться именно через формы и способы присутствия автора в тексте. «Авторское “присутствие” не концентрируется в одной какой-то точке произведения (наиболее близкий автору герой, служащий “рупором” его идей, своеобразным alter ego автора; прямые авторские оценки изображаемого и т.д.), а проявляется на всех уровнях художественной структуры (от сюжета до мельчайших “клеточек” – тропов)...» [3, с. 5] Большинство ученых разделяют автора «реального», или «биографического», и автора в значении «автор как эстетическая категория». Иногда говорят здесь же о «голосе» автора, считая такое определение более

правомерным и определенным, чем «образ автора». Принимая это во внимание, на примере рассказов Татьяны Толстой, которые по тематике и проблематике могут быть отнесены и к андрогинной, и к женской прозе, рассмотрим, каким образом в них проявляется автор с точки зрения типа повествования.

Выделяют повествование от третьего лица («объективное» повествование) и повествование от 1-го лица («субъективное» повествование). Ведущего неперсонифицированный рассказ от третьего лица принято называть повествователем. Ведущий рассказ от первого лица – рассказчик. В зависимости от степени присутствия автора в тексте различают 3 вида повествования:

1. Собственно авторское повествование (в речи повествователя мы явственно слышим авторский голос, авторскую оценку изображаемого, хотя отождествлять автора и повествователя здесь некорректно. Автор может не проявляться в тексте, но его присутствие заметно в организации композиции, хромотопа художественного произведения и т.д. О. Орлова отмечает: «важно различать субъект речи (говорящего) и субъект сознания (того, чье сознание при этом выражается.»); 2. Несобственно-авторское повествование (речь повествователя вмещает в себя речь героя и может совмещаться с авторским голосом. Фактически при таком повествовании совмещаются автор и герой, но субъект один – повествователь); 3. Несобственно-прямая речь (голос героя начинает преобладать над голосом автора, хотя формально текст принадлежит повествователю). На практике возникают сложности с различием несобственно-авторского повествования и несобственно-прямой речи, в таком случае принято говорить о «плане автора» и «плане персонажа».

При повествовании от 1-го лица также можно выделить 3 формы присутствия автора:

1. Автор-рассказчик (тот, кто принимает участие в событиях и повествует о них. По словам В.В. Виноградова, «рассказчик – речевое порождение писателя, и образ рассказчика (который выдает себя за «автора») – это форма литературного «актерства» писателя» [1, с. 191].

2. Рассказчик, не являющийся героем (он не принимает участия в событиях, а лишь повествует о них, у него есть имя, биография и его рассказ характеризует не только персонажей, но и его самого).

3. Герой-рассказчик.

Для рассказов Татьяны Толстой наиболее характерно повествование от третьего лица. Более того, почти во всех таких рассказах четко можно выделить элементы фабулы («Чистый лист», «Охота на мамонта», «Пламень небесный», «Река Оккервиль», «Поэт и муза», «Огонь и пыль», «Факир», «Петерс» и т.д.). Несмотря на то, что диалоги как таковые не свойственны рассказам Татьяны Толстой, в этих рассказах есть оформленные диалоги или отдельные реплики персонажей, которые являются своего рода предпосылками дальнейшей реакции главного персонажа и которые автор не разделяет: «На пути домой Владимир обнял Зою за плечи.

– Интереснейший мужик, хоть и псих. Ты слышала его рассуждения?! Прелесть, а?

Зоя в злобе молчала. Шел дождь.

– Ты у меня молодец! – шумел Владимир. – Сейчас домой – и чайку крепкого, да?

Подлец Владимир. Нечестные, подлые приемы. Есть же правила охоты: мамонт отходит на некоторое расстояние, я прицеливаюсь, пускаю стрелу: вз-з-з-з-з-з-з! – и он готов. И я тащу его тушу домой: вот и мясо на долгую зиму. А этот приходит сам <...> Позволяет себя доить! А загон-то открыт, открыт с четырех сторон! Да Боже мой, ведь и загона нет! Ведь уйдет, уйдет же, Господи!» [5, с. 254]. В приведённом примере реплики Владимира, жениха главной героини Зои, поданы повествователем «как есть», а реакция Зои, не нашедшая явного вербального выражения, при помощи несобственно-прямой речи в виде внутреннего монолога. Более того, автор меняет повествование от 3-го лица на 1, чтобы заставить читателя прочувствовать то же, что чувствует сама героиня, и таким образом показать уже абсурдность и даже ограниченность своей героини, абсурдность её «логики». В данном примере субъект речи один, но выражается два сознания: автора и героини. При этом авторское сознание диаметрально

противоположно сознанию героини, и если Зоя действительно зла и перепугана перспективой потерять так долго завлекаемого ею мужчину, то автор иронизирует по поводу сложившейся ситуации и безудержным её желанием выйти замуж за кого бы то ни было.

Наиболее распространенной формой организации повествования у Толстой является несобственно-прямая речь. Это касается и рассказов, где сюжет условно фабульный («Круг», «Сомнамбула в тумане», «Спи спокойно, сынок» и др.). Именно в таких произведениях через персонажа «говорит» сама автор. Так, в рассказе «Круг» известная своим отрицательным отношением к индустрии моды и гламура Татьяна Толстая через размышления главного персонажа, 60-летнего Василия Михайловича, ожидающего свою пожилую супругу в парикмахерской, доносит до читателя свои взгляды: «Можно ли назвать дамами то, что множилось в зеркалах? С возрастающим ужасом вглядывался Василий Михайлович в то, что сидело ближе к нему. Кудрявая сирена, крепко упершись ногами в пол, схватила *это* за голову, и, оттянув её назад, на придвинутый жестяной желоб, плеснула кипятком – взвился пар; бешено взмылила пену; снова пар, и не успел Василий Михайлович привстать и крикнуть, как она уже, навалившись, душила свою жертву белой вафельной простыней» [5, с. 64-65]. Автор меняет точку зрения при описании обыденной ситуации в салоне красоты. Начиная с риторического вопроса, возникающего у сидящего в фойе персонажа, автор в следующем предложении описывает его состояние, и снова «видит» картину глазами героя. На то, что его отношение к увиденному совпадает с авторским, указывает выделенное курсивом в тексте рассказа местоимением *это* применительно к лицам женского пола. В нем – и страх, и непонимание мужчиной ритуала «наведения красоты» посредством не очень красивых со стороны манипуляций; авторское присутствие чувствуется, прежде всего, в использовании метафоры (сравнение мытья головы клиентки с охотой сиренами на свои жертвы, которых они завлекали красивыми песнями). В рассказах Татьяны Толстой метафора – главная форма присутствия автора в произведении. Еще одна форма авторского присутствия в малой прозе писательницы – ирония. Даже

в автобиографических рассказах Татьяны Толстой и в других рассказах, написанных от первого лица («Любишь – не любишь», «На золотом крыльце сидели», «Милая Шура») невозможно полностью отождествлять автора с рассказчиком. Не вызывает сомнения то, что в основе рассказов «Любишь – не любишь», «На золотом крыльце сидели» могут быть сюжеты из детства Татьяны Толстой и её сестры. Оба рассказа, повествующие о детстве писательницы, написаны от первого лица множественного числа. Рассказчик является лишь представителем собирательного образа детей, которые росли вместе с ней, что выражается в местоимении «мы»: «...Маленькая, тучная, с одышкой, Марьиванна ненавидит нас, а мы её» [5, с. 19]. В рассказе «Любишь – не любишь» повествование ведется одним рассказчиком, но с разных точек зрения – точки зрения рассказчика-взрослого и с позиции рассказчика-ребенка. Это даёт возможность одновременно видеть сюжет «изнутри» (дети не любят няню Марьиванну и всеми способами стараются ей навредить и высмеять) и «снаружи» – в воспоминаниях уже взрослого человека: «Марьиванна, напившись чаю, повеселевшая, заходит в детскую сказать спокойной ночи. Отчего это ребенок так плачет? Ну-ну-ну. Что случилось? Порезалась?.. Живот болит?.. Наказали?..

(Нет, нет, не то, не то! Молчи, не понимаешь! Просто в голубой тарелке, на дне, гуси-лебеди вот-вот схватят бегущих детей, а ручки у девочки облупились, и ей нечем прикрыть голову, нечем удержать братика!)» [5, с. 31].

В первом абзаце – взгляд взрослого рассказчика, совпадающий с позицией няни: попытка найти рациональное объяснение детским слезам. Во втором абзаце, выделенном при помощи скобок, рассказчик-ребенок, раскрывающий истинное, сказочное, значение своих слёз. Таковы же картины, описывающие ситуации детской болезни с высокой температурой, при которой появляются различные фантазии и образы («Любишь – не любишь»), восприятие одного и того же места одним и тем же человеком в детстве и во взрослом возрасте («На золотом крыльце сидели»). Авторское присутствие здесь в выбранной форме повествования: в умелом столкновении-сочетании двух миров

– детства и взрослой жизни, с целью показать трагедию взросления человека. Способы, которые выбирает автор, также указывают на его присутствие в тексте. Поскольку воспоминания из детства в основном фрагментарны, в памяти остаются какие-то яркие детали. Такой деталью для рассказчика из «Любишь – не любишь» стали стихи, которые дядя няни Марьиванны когда-то написал и которые она с упоением цитировала. Формально (сюжетно) автором стихов «Няня, кто так громко всхлипнул» является покойный дядя Жорж, но фактически – сама Татьяна Толстая. Это своего рода пародия на романтические баллады и детские «страшные» стихи, а четырехстопный хорей соотносит их с колыбельными. Содержание стихов, их покойный автор, пожилые няни (и Марьиванна, и любимая Груша), взросление детей-рассказчиков и их превращение во взрослых – все это автор объединяет мотивом не просто смерти, а цикличности жизни. Похожие черты находим и в рассказе «Свидание с птицей», где главным героем является мальчик Петя. Свои стихи автор вводит и в рассказ «Круг», приписывая их авторство персонажам – Василию Михайловичу и его любовнице Изольде. Они создают эффект романтичности и обреченности их отношений и являются одним из важных приемов характеристики персонажей.

Рассказ «Милая Шура» также написан от первого лица. Это своего рода исповедь пожилой женщины, записанная рассказчицей:

«...Осень. Дожди. Александра Эрнестовна, вы меня узнаете? Это же я! Помните...ну, не важно, я к вам в гости. Гости – ах, какое счастье! Сюда, сюда, сейчас я уберу... Так и живу одна. Всех пережила. Три мужа, знаете? И Иван Николаевич, он звал, но... Может быть, надо было решиться? Какая долгая жизнь. Вот – это я. Это – тоже я. А это – мой второй муж. У меня было три мужа, знаете? Правда, третий не очень...» [5, с. 51]. Автор намеренно не отделяет речь рассказчицы от речи героини. Таким образом создается эффект рассеянности в разговоре, которая часто присуща пожилым людям. Рассказывая о себе, милая Шура как будто погружается в себя, а рассказчица-слушатель необходима для того, чтобы «связывать» мир Александры Эрнестовны с реальностью. Роль автора – в выборе романти-

ческого сюжета, напоминающем «Гранатовый браслет» А.Куприна, и столкновении контрастных миров рассказчицы, реалиями которого являются коммунальные квартиры, осень, дожди, и мир Александры Эрнестовны, который замер на старых фотографиях и в письмах, в воспоминаниях: «Длинен путь назад по темному коридору с двумя чайниками в руках. Двадцать три соседа за белыми дверьми прислушиваются: не капнет ли своим поганым чаем на наш чистый пол? Не капнула, не волнуйтесь!» [5, с. 56] – настоящее, быть одинокой женщиной во враждебном окружении. «Тысячи лет, тысячи дней, тысячи прозрачных непроницаемых занавесей пали с небес, стусились, сомкнулись плотными стенами, завалили дороги, не пускают Александру Эрнестовну к её затерянному в веках возлюбленному. Он остался там, по ту сторону лет, один, на пыльной южной станции <...> Время идет, и невидимые толщи лет все плотнее, и ржавеют рельсы, и зарастают дороги, и бурьян по оврагам все пышней. Время течет, и колышет на спине лодку малой Шуры, и плещет морщинами на её неповторимое лицо» [5, с. 57-58] – вечное, бытийное.

Таким образом, в рассказах Татьяны Толстой автор находит свое отражение, прежде всего, через создаваемые им сюжеты и выбранные способы для их раскрытия (метафоры на уровне тропа, иронию на разных уровнях построения текста). Наиболее продуктивными формами повествования является несобственно-прямая речь и несобственно-авторское повествование, которые позволяют «голосу автора» звучать через его персонажей.

Литература

1. Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе / В.В. Виноградов. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1979. – 191 с.
2. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. / В.В. Виноградов. Проблема автора и правильности текста литературного произведения. – М.: Гослитиздат, 1959. – 656 с.
3. Корман Б. Итоги и перспективы изучения проблемы автора. / Б.О. Корман. Страницы истории русской литературы. – М., 1971. – 199 с.
4. Орлова Е.И. Образ автора в литературном произведении: [Учебное пособие] / Е.И. Орлова. – М.: МГУ, 2008. – 44 с.

5. Толстая Т. Круг: [Рассказы] / Т. Толстая. – М.: Эксмо, 2007. – 345 с.

6. Трофимова Е. Феминизм и женская литература в России / Е. Трофимова [Материалы первой российской летней школы по женским и гендерным исследованиям «Валдай-96»]. – М.: МЦПИ, 1997. С. 47-52.

Анотація

О.С. Янкаускас. Форми авторської присутності у тексті сучасного жіночого оповідання (на прикладі оповідань Т. Толстої).

Стаття присвячена проблемі присутності автора у сучасному жіночому оповіданні. Активно проблему автора тексту почали розробляти у другій половині ХХ ст. Починаючи з кінця ХХ ст. в російській літературі активізуються жінки-письменниці, здебільшого – прозаїки. Із приходом до літератури постмодернізму, що в цілому змінив погляд на твір, виникла ідея «смерті автора» (Р. Барт) згідно якої автор та його текст не мають зв'язку. Головним стає те, як читач сприймає текст, а не те, що автор у нього вкладає. За цією теорією, аналізуючи тексти, не можна брати до уваги специфічний жіночий досвід та жіноче сприйняття світу, не можна виокремлювати так звані «жіночі» теми і проблеми (перш за все, які пов'язані з жіночим здоров'ям, фізіологією, побутом). Проте такі проблеми і теми є очевидними та сприймаються письменниками-чоловіками по-іншому. Не брати до уваги суб'єктивний досвід автора важко. Типи мовлення та форми присутності автора у тексті твору будуть одними зі способів передачі такого досвіду.

Ключові слова: автор, жіноча проза, жіночі теми, тип мовлення.

Аннотация

Е.С. Янкаускас. Формы присутствия автора в тексте современного женского рассказа (на примере рассказов Татьяны Толстой).

Статья посвящена проблеме присутствия автора в современном женском рассказе. Активно проблема автора стала разрабатываться во второй половине ХХ ст. Начиная с конца ХХ ст., в русской литературе активизируются авторы-женщины, в частности – прозаики. С приходом в литературу постмодернизма, который во многом кардинально изменил взгляд на произведение в целом, возникла идея о «смерти автора» (Р. Барт), исходя из которой, создатель произведения и создаваемый им текст не имеют связи. Главным становится не то, что автор вкладывал в произведение, а то, как читатель воспринимает текст. Исходя из его теории, для анализа таких произведений нельзя принимать во внимание специфический женский опыт и

восприятие мира, нельзя выделять так называемые «женские» темы и проблемы (прежде всего, касающиеся женского здоровья, физиологии, быта и т.п.). Тем не менее, такие темы и проблемы очевидны и воспринимаются мужчинами-авторами с иных позиций. Не принимать во внимание личный субъективный опыт автора при анализе таких произведений сложно. Тип повествования и формы авторского присутствия в тексте произведения будут одними из основных способов передачи такого опыта.

Ключевые слова: автор, женская проза, женские темы, тип повествования.

Summary

E.S. Yankauskas. Forms of Author Presence in a Modern Feminine Short Story.

The article describes the problem of Author presence in a modern feminine short story. The question about Author presence in the text has been actively discussed since the second part of the twentieth century. At the end of XX century writers-women become very active in Russian literature. Most of them are prosaists. When postmodernism with new views at text came into literature it has brought a new idea of «death of author» (R. Barthes). According to it the most important is how a reader perceives the text but not the author's idea. As a result during analysis of female text it becomes impossible to consider specific women's life experience and perception of the world and to highlight so-called "female" problems and topics (mostly connected with spheres of routine mode of life, physiology of woman, woman's health). It is also obvious that men-writers see such topics and themes differently. So it is quite difficult not to consider the experience of a writer. Types of narrative forms and authorial presence in the text are will be among the main ways of delivery of such experience.

Key words: author, feminine prose, feminine topic, narrative form.