

*доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник
Института мировой литературы
РАН*

"В ЗАЩИТУ АВТОРА": ИЗ РУССКО-ЗАПАДНОГО ОПЫТА 1960–70-х гг.

Статья третья

Одновременно с отрицанием автора в 1960-х–70-х гг. стала набирать силу реакция противодействия, которую можно обозначить заголовком главы, открывающей герменевтическое исследование Е. Хирша 1967 г. – *"В защиту автора"*. Российские литературоведы еще тогда заговорили о проблеме автора как центральной в литературоведческой науке, решая ее на материале и русской классической и современной литературы. В основу был положен принцип историзма (рассмотрение проблемы в контексте историко-литературных условий ее решения), а также представление о произведении как художественном единстве.

"В защиту автора" были направлены и усилия Б. Кормана и его единомышленников, установивших за "автором"¹ репутацию "одного из ключевых понятий литературной науки" [2, с.199]. Реабилитации подверглось и соотношение "автора" и "значения" (текста): "автор" осмысливался на уровне центральной содержательно-смысловой категории. В статье Б. Кормана "Итоги и перспективы изучения проблемы автора" (1971)² не только проводится четкое разграничение автора (биографического) и "автора" (литературного), но и обосновывается новый термин/понятие *"концептированный автор"*: "Слово "автор" употребляется в литературоведении в нескольких значениях. Прежде всего оно обозначает писателя – реально существовавшего человека. В других случаях оно обозначает некую *концепцию*, некий *взгляд* на действительность, выражением которого является все произведение... Было бы целесообразно закрепить за словом "автор" в терминологическом смысле, при рассмотрении внутренней структуры произведения – второе из перечисленных значений (*автор как носитель концепции всего произведения*)"³ [2, с.199].

Многие считают, что школа Кормана формировалась сугубо в русле бахтинско-виноградовских традиций. Это во многом верное суждение нуждается, однако, в коррективе. Во-первых, как отмечает и сам Корман, его программные работы⁴ появились отнюдь не после публикации фундаментальных трудов Виноградова. На такие размышления наталкивает, в частности, замечание Кормана о соотношении времени публикации его статьи по "автору" в 1971 г. с выходом в свет в 1980 г. книги Виноградова "О теории художественной речи", по-новому трактовавшей эту проблему [2, с.207]. С другой стороны, Корман не только поддерживает, но и оспаривает основные положения бахтинской теории автора – в особенности, его признание равноправности "автора" и героя. Поскольку в установке Кормана входит разделение бахтинско-виноградовской (дихотомической) структуры "автора" на собственно "концептированного автора" (носителя концепции всего произведения) и повествователя, рассказчика и др. (одной из форм авторского сознания), то

¹ Здесь и далее термины "автор" и "читатель" в силу их условности (имеются в виду образ автора и образ читателя как литературные категории) берутся в кавычки.

² Откуда взята предыдущая цитата.

³ Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, курсив в цитатах мой. – А. Б.

⁴ К примеру, цитируемая статья по проблеме автора 1971 г.

им признается возможность равноправия с планом героями лишь второй формы авторского выражения.

В поддержку данной установки Кормана говорит зависимость "автора" (и его изучения) от конкретного литературного материала: построение Бахтиным концепции "автора" в соотношении с равным ему героем на основе специфического жанра ("романа идеи" у Достоевского) вряд ли может быть применимо для каждого другого жанра (или писателя). На основе другого литературного материала, как это и делает Корман, вполне может быть доказано принципиальное неравенство "автора" и героев, которые никак не могут быть равны, обладая разными статусами, функциями (ср.: "автор" как носитель концепции всего произведения, а герой – его части, и пр.). Однако Корманом очерчена и возможность совмещения принципов "авторской" вне- и внутринаходимости. Указателем здесь является положение о сложной структуре "автора", концептуально равного произведению и развивающегося в нем, но и "непосредственно не входящего в текст", т. к. он (автор) "всегда опосредствован субъектными и внесубъектными формами" [2, с.200].

Важен и выход Кормана за пределы сугубо речевого самовыражения автора – к его ментальной природе: авторскому сознанию. Во главу угла ставится "решение вопроса о формах выражения авторского сознания" [2, с.203]. По-видимому, такая установка, давая основания для изучения "автора" на уровне довербальных (ментальных) пластов, позволяет рассматривать его в двух планах: в позиции затекстовой вне-находимости и – внутритекстовой структуры. Двуединство авторского сознания особо отмечалось Корманом в письме от 3 марта 1967 г.: "автор" это "некто, вернее некто, стоящий за произведением (или, если угодно, растворенный в нем" [цит. по: 5, с.252]. Подход Кормана к проблеме "автора" получил название "системно-субъектного", будучи основанным на изучении произведения как системы отношений авторского сознания к сознаниям субъектов речи: "об относительной идентификации с ними до превращения их... в объект, до выстраивания системы их иерархии" [5; с.62, 65].

Конечно, весьма спорным представляется положение Кормана о вневербальности собственно "автора", что предполагает рассмотрение его лишь в рамках авторского сознания – тогда как все вербальные функции и признаки передаются повествователю, рассказчику и героям как полноправным субъектам речи. Перспективным моментом, однако, можно назвать рассмотрение "автора" с точки зрения его ментальной природы – притом не на основании биографических сведений, а сугубо литературных (текстового поведения, взаимодействий с речевыми субъектами и т. п.). В этом случае произведение воспринимается как *ментальный мир*, если пользоваться термином академика Ю. Степанова, а сам "автор" – как имманентная ему структура. "Авторская" вневербальность здесь сродни вне-находимости: она позволяет ему формально выпасть из речевых пластов произведения, развиваясь притом на правах регулирующего их фактора. Анализ "концептированного автора" как всепроникающего сознания, определяющего целостность произведения, выводит, по Корману, на первый план категорию пафоса "(основного) эмоционального тона".

Тем не менее, отход от виноградовских положений о повествовательной речи как главной сфере проявления "автора", этого "многоликого повествовательного субъекта" по Виноградову, служит поводом для смысловой невнятицы. "Авторские" функции в этом плане отводятся Корманом неясной фигуре "повествователя", представления о котором у него принципиально отличны от виноградовских. А ведь, к примеру, в главе "Образ автора в композиции "Пиковой дамы"" Виноградовым практически ставится знак равенства между "автором" и "повествователем": с понятийно-терминологической точки зрения, все это (как и порою термин "рассказчик") – различные обозначения "многозначной и многоликой структуры образа автора" [1, с.203]¹

¹ Интуитивно к такому же выводу порой приходит и Корман, признавая возможность тождественности "автора" и "повествователя", т. к. "это не столько самостоятельные субъектные формы, сколько разновидности одной такой формы: по взгляду на мир собственно автор и повествователь едины" [3, 80].

Несмотря на подобные неясности, у Кормана важна тенденция к исследованию "автора" в его целостности, иерархической градации (к примеру, лирическое произведение исследуется на четырех уровнях – собственно "автора", повествователя, лирического героя, героя "ролевой лирики") и полифункциональности – с установкой на "вычленение субъектных форм по отношению к системе внесубъектных форм авторского сознания" [5, с.73]. Речевые формы субъектного выражения соседствуют с миром вещей, предметов, событий, с композиционно-сюжетной структурой произведения как сферой авторской (само)организации.

Впрочем, воспринимая произведение как подвижное целое, Корман представляет его через взаимодействие разных точек зрения (художественных сознаний): само понятие "точка зрения" трактуется им как "зафиксированное отношение между субъектом знания и объектом сознания" [4, с.76], в этих же параметрах решается и вопрос о "концепированном читателе". Концепция "точки зрения" получила приоритетное развитие в трудах Б. Успенского, выдвинув на первый план понятия "авторская позиция", "авторское слово", "авторская речь" и т. д.

В основу теории "точки зрения" Успенского (в развитие положений Г. Джеймса, П. Лаббока и др.) положен типологический принцип, закрепившийся в теориях автора еще в первой половине XX в. Определяя задачу своей работы, Успенский подчеркивает: "Нас интересует, какие типы точек зрения вообще возможны в произведении, каковы их возможные отношения между собой, их функции в произведении и т. п." [7, с.15]. Основная типологическая дихотомия у Успенского проходит по грани между внешней и внутренней точками зрения "автора", различие которых определяется его позицией по отношению к героям. Именно отношения "автора" и героев и определяют всю сложную систему модификаций и подвижек, сочетаний, совмещений и замедленной фиксации точек зрения на различных уровнях – идеологическом, психологическом, речевом (фразеологическом), пространственно-темпоральном, структурно-художественном и т. п. Выбор авторской точки зрения (на всех уровнях) предполагает отстранение "автора" от героя, либо переход на его позицию, либо же оценку происходящего "с точки зрения какого-то конкретного лица, представленного в самом произведении (т. е. персонажа); это лицо может выступать в произведении как главный герой (центральная фигура) или же как второстепенная, даже эпизодическая фигура" [7, с.23].

На речевом уровне внутренняя точка зрения может проявляться через соотношение слова автора и слова героя: соединение элементов "чужого" и "своего" (авторского) текста в одной фразе (к примеру, через введение иноязычия как косвенной речи героев в "авторскую" речь). В зависимости от соотношения "чужого" и "своего" слова, а также характера воссоздания первого в структуре авторской речи, Успенским определяются внутренняя и внешняя позиции "автора" на фразеологическом уровне: с ориентацией на антиномию нормы и аномалии, нормы и странности и пр. Внешняя точка зрения обуславливает натуралистическое воссоздание всех "странностей" в речи персонажей; внутренняя – их адаптацию автором, т. е. перевод в русло нормированной речи. Смена авторских позиций, сочетание фиксированной точки зрения с подвижной и т. п. воплощаются в семантическом расслоении, модификации ментально-речевых элементов в зависимости от субъектов речи и т. п. Так, Успенским рассматривается наименование как речевой элемент, изменения которого обнаруживают смену точек зрения – к примеру, в "Войне и мире" Л. Толстого "изменения в наименовании Наполеона в русском обществе" служат показателем его (т. е. общества) историко-психологического состояния [7, с.47].

Пространственные характеристики "автора" определяются как его несовпадением с позициями персонажа (тогда наблюдается последовательный обзор, скольжение авторской точки зрения по субъектным сферам персонажей – ср. "панорамный обзор" у П. Лаббока), так и "пространственным прикреплением автора к своему герою" [7, с.81]. Продуктивна всеохватывающая точка зрения, когда автор находится над событиями и действующими

лицами, взирая на них с высоты "птичьего полета". Однако, хотя само обращение к пространственным характеристикам "автора" в 1960-х–70-х гг. и означало шаг в общетеоретическом развитии, оно было довольно-таки фрагментарным. Темпоральные характеристики у Успенского также ограничены, хотя и более развернуты. Собственно авторское время соотносится с субъективным отсчетом событий у действующих лиц (отсчетом времени, хронологией событий и т. п.). Темпоральная природа "автора" рассматривается в соответствии с авторской позицией – внутренней (когда точки зрения автора и героя совпадают) и внешней (когда автор дистанцируется от героя и смотрит на него как бы из будущего), рождающей нередко феномен авторского всезнания. Чередование настоящего и будущего времен в образе автора происходит в зависимости от позиции по отношению к герою: наблюдается "совмещение разных временных планов" [7, с.94]; фиксированная позиция автора сменяется скользящей точкой зрения.

Нередко перспективный взгляд автора или героя (т. е. из настоящего в будущее) сочетается с ретроспективным – в особенности, в автобиографических повествованиях, где из настоящего оценивается прошлое. Так по-разному происходит создание "временной перспективы" (термин Д. Лихачева). Порой ретроспективная "авторская" точка зрения сменяется синхронной (по отношению к герою). Колебание точек зрения проявляет себя через речевые пласты – в частности, через сочетание глагольных времен, чередование глагольных форм и т. п. Так, "противопоставление видовых форм (совершенной и несовершенной) выступает в плане поэтики как противопоставление синхронной и ретроспективной позиции автора" [7, с.101]. Изменение грамматических форм глаголов обнаруживает, по Успенскому, авторские темпоральные приемы: сгущение, приостановку художественного времени; внезапную смену точек зрения и т. п.

"Если обобщить все возможные проявления точек зрения в плане психологии, можно сказать, что центральным здесь является вопрос об *авторском знании* и об источниках этого знания. Иначе говоря, речь идет о том, ставит ли себя автор в позицию человека, которому известно вообще все относительно описываемых событий, или же накладывает определенные ограничения на свои знания" [7, с.130]. На психологическом уровне, от авторского знания зависит типология внешней и внутренней точек зрения, представляющая автора то как стороннего наблюдателя, фиксирующего происходящее, то как сознание, проникающее в ментальные миры героев, скользящее по разным субъектным сферам. Так создается эффект множественности точек зрения в повествовании.

Одной из главных заслуг Успенского, наряду с конкретизацией "затемненных" мест теории автора, является переход к соотношению "автора"- "читателя" как моделей восприятия – хотя "автор" и занимает скорее внутреннюю позицию по отношению к художественному миру (как его непосредственная часть), а "читатель" – более овнешствленную. Принцип (не)совпадения точек зрения "автора" и героев на разных уровнях (от идеологического до психологического, и далее) сохраняется и в отношениях "автора" и "читателя". Одно из различий между тем и заключается в непосредственности/опосредованности восприятия. Автор, как правило, выражает свое отношение непосредственно в тексте – через субъектно-объектные формы речи, приближение-удаление от героев, реалий художественного мира и т. п. "Читатель" как художественный образ, воплощенный в тексте произведения, выражает себя опосредованно – на уровне рецептивной заданности, но не данности, т. е. реализуясь как модель восприятия для реального читателя. В зависимости от (не)приятия авторской позиции читателем и происходит их (не)совпадение. Если в подобных взаимоотношениях автора с героями первого уместно "сравнить с актером, который может перевоплотиться не во всякую роль, но только в такую, которую он может как-то ассоциировать со своим "я"", то во взаимодействии автора с читателем нередко происходит совпадение позиций: "автор становится на точку зрения только такого героя, с которым может (по авторскому замыслу) ассоциировать себя читатель" [7, с.137].

Возможное несовпадение точек зрения автора и читателя часто выражается в приеме (иронического) несоответствия. Так, по Успенскому, примером "нарочитого противопоставления точек зрения автора и читателя" может служить житие протопопа Аввакума, где автор "намеренно принимает такую точку зрения, которая, по его замыслу, должна быть противоположна точке зрения читателя: автор как бы юродствует, становясь на такую позицию, которая для него самого, конечно, неприемлема" [7, с.161]. Нередко роль литературного приема здесь играют авторские маски, притворство, противостоящее естественной позиции читателя. К примеру, автор может выражать некое общественное мнение – коллективную точку зрения на происходящее, которую сам он принимает лишь по видимости: тогда как она явно противоречит, или должна противоречить, вероятной читательской позиции.

Несовпадение точек зрения рассказчика и (возможного) читателя выражается и в том (к примеру, в сказочных формах), что рассказчик из речевого субъекта сам превращается в объект (читательской) оценки. Динамика точки зрения читателя по отношению к авторской обусловлена и изменением норм восприятия, границ художественного вымысла, пределов возможного и пр. Решающую роль в (не)совпадении позиций героев, автора и читателя играет мера, степень и границы знания о происходящем, соотношение кругозоров и т. п.: "В одних случаях автор обладает абсолютным знанием о происходящих событиях, тогда как от читателя те или иные обстоятельства до поры до времени могут быть скрыты, кругозор же героев еще более ограничен. В других случаях автор налагает какие-то сознательные ограничения на свои знания, причем он может не знать того, что известно какому-либо персонажу произведения. Наконец, может быть случай, когда кругозор автора (рассказчика) сознательно ограничен по сравнению с кругозором читателя, и т. п." [7, с.165]. Условная природа "автора", как показывает Успенский, определяет "множественность авторских позиций, вступающих друг с другом в разного рода отношения" [7, с.207].

Возникновение и направленность российских теорий автора в 1960-х–70-х гг. были связаны с соответствующими (не только хронологически, но и содержательно) концепциями, появившимися в 1960-х гг. в англо-американском литературоведении. С другой стороны, предварив французскую теорию отрицания, они ясно показали существующие противоречия внутри западных теорий автора, о которых упомянет в 1990-х С. Бёрк.

Так, специальная глава герменевтического труда "Достоверность интерпретации" (1967) Е. Хирша получила название "*В защиту автора*" еще до появления статей Барта, Фуко и др., ответив тем самым на тенденцию отрицания, обозначившуюся (как специально оговаривает Хирш) еще в 1920-х гг. и продолжавшуюся в течение всего времени – вплоть до массивной атаки французских структуралистов в конце 1960-х. Если в начале развития этой тенденции (у Элиота и др.) "тезис о независимости текстового значения от авторского контроля стал связываться с теоретико-литературной доктриной о том, что лучшая поэзия всегда безлична, объективна и автономна, что она живет своей собственной жизнью, совершенно безотносительно от жизни автора", то в более поздних концепциях (к примеру, Хайдеггера) развивается положение о "семантической автономии" [9, с.1]. Тем не менее, подобные тезисы более относятся к автору как реальному лицу.

Несомненной заслугой Хирша стало то, что он, обратившись к одной из сложнейших проблем теории автора – соотношению текстового и авторского значения (meaning), вплоть до первоначального замысла и его воплощения ("соответствует ли текстовое значение авторскому"? Там же) – ввел ее в принципиально новый контекст вопросов о критериях интерпретационной достоверности (см. название книги Хирша) и мере герменевтического своеволия. Возможно ли существование герменевтического круга и обоснованной интерпретации вне авторского влияния? Возможны ли исследования его результатов без понимания авторского замысла? По Хиршу – явно нет. Очевидно, бартовское отрицание 1968 г.¹ можно расценивать и как вызов герменевтической "защите автора" у Хирша – в

¹ Имеется в виду его программная статья "Смерть автора".

особенности, его главной идее о функциональности смыслового значения. Ведь оно неминуемо принадлежит кому-либо, и если автор оказывается лишенным своей функции авторства, то последняя неминуемо переходит к читателю-критику: "когда критики намеренно устранили оригинального автора, они сами узурпировали его место, и это безусловно привело к некоторым из современных теоретических недоразумений". С другой стороны, "защита автора" у Хирша заостряет вопрос о смысловых критериях значения: "Если автор безжалостно устраняется как лицо, определяющее текстовое значение, то постепенно обнаруживается отсутствие адекватного принципа для выверения и обоснования интерпретационных возможностей текста" [9; 5, с.3].

Как и у Кормана, значение рассматривается Хиршем не столько на вербальном, сколько на ментальном уровне: как порождение авторского сознания. Потому, согласно Хиршу, отрезая значение от "автора", мы уничтожаем значение в точном смысле слова. "Если текстовое значение не принадлежит автору, тогда никакая интерпретация не может соответствовать определенному текстовому значению, т. к. текст по своей природе, как получается, не может иметь никакого определенного или же определяемого значения". "Если теоретик хочет спасти идею интерпретационной достоверности, ему придется также спасти и "автора" – в современном контексте на первый план выходит задача показать, что основной аргумент против "автора" весьма уязвим и спорен" [9; 5, с.6].

В дискуссионный круг у Хирша входит вопрос о возможной изменчивости текстового значения по отношению к автору: Хирш отстаивает тезис о неизменности авторского значения. Тезис же о возможной изменяемости, во-первых, сопрягается лишь только с отношением реального автора к созданному им тексту, а, во-вторых, предполагает замену значения (meaning) на значимость (significance): для автора со временем может меняться именно и только значимость созданного им текста. "Как показывают примеры, напротив, авторское первичное значение, вложенное в текст и зафиксированное в нем, не способно изменяться – даже для самого автора-писателя – хотя оно вполне может быть оспоренным или отвергнутым" [9, с.3]. С другой стороны, касаясь одного из самых "щекотливых" вопросов теории автора – интенционного значения (авторских намерений, замысла), – Хирш утверждает возможность их несовпадения с текстовым смыслом, т. к. не всегда все интенции реализуются в тексте. Слабым моментом, однако, становится сугубо силлогическое построение исследования – как развернутого умозаключения в традициях античных аналитиков, однако без примеров литературного анализа.

Критике самого Хирша подвергается тезис о гносеологической тупиковости, якобы существующей в теориях автора и касающейся мнимой "недоступности авторского значения", т. е. возможности его реконструкции лишь усилиями интерпретаторов, которым, следовательно, отводится роль узурпаторов авторства. Хирш проводит разграничение (на уровне дихотомии "автор-читатель") между личным, внутренним (private) и общественным, внешним (public) значениями произведения. По сути, здесь ставится вопрос о коммуникативных возможностях автора, его способности передать вневербальные смыслы на вербальном уровне. Российский аналог здесь следует искать в исследованиях Кормана – его поиске путей соединения довербальных смыслов "автора" с вербальными формами его выражения – включая, однако, и отделение довербального "собственно автора" от его речевого лика (повествователя, рассказчика). Вот силлогизм Хирша: "поскольку интерпретация способна убедить другого индивида, сам этот факт безусловно доказывает, что "авторская" речь способна открыто передавать это значение" [9, с.15]. Ничуть не приуменьшая проблему авторского замысла (в особенности путей реконструкции интенционного значения), Хирш отвергает обычный автобиографический путь, признавая его гносеологическую тупиковость: "мы не можем проникнуть в авторскую голову", потому "авторское значение лишь частично доступно интерпретатору – мы не в состоянии проникнуть во все интенционные замыслы автора" [9, с.16-17].

Нередко, однако, в теориях автора невозможность точного понимания подменяется

невозможностью понимания в целом. По Хиршу, суть здесь – в разграничении между авторским значением в тексте и интенционным как дотекстовым. Если пути реконструкции авторского замысла (*intention*) неясны, то собственно авторское значение (*meaning*) доступно точному анализу: его речевое воплощение и обеспечивает достоверность интерпретации. В этом – концептуальное отличие позиций Хирша и Кормана: последний отрицает возможность непосредственного проявления автора ("автор непосредственно не входит в текст: он всегда опосредован субъектными или внесубъектными формами" [2, с.200]).

Развивая свой основной гносеологический вывод, Хирш выделяет задачу *понимания автора* интерпретатором. Рассмотрению подвергается дискуссионный тезис о том, что интерпретатор может понимать автора лучше, нежели тот понимает сам себя. Однако здесь у Хирша наблюдается обычная ошибка: решение вопроса на материале аналитических текстов. На самом же деле смешение художественных и аналитических текстов приводит к недооценке роли бессознательного в творческом мышлении. Однако Хирш все-таки приходит к верному выводу о невозможности познания того смысла, который не был вложен в произведение автором, но, одновременно, и о возможности познания того значения, которое было вложено в текст автором *на бессознательном уровне* [9, с.22].

Спротивление Хирша правомерно направлено против ложного тезиса о внеположности значения – автору: признание его неведения не может подменять собой вопроса о его отчуждении от смысла. В целом, заслуга Хирша, обратившегося к мало исследованной еще сфере отношений автора и читателя, состоит в обосновании вывода о том, что решение проблемы первого неотделимо от признания второго как смыслопорождающей структуры.

Наряду с этим, достижением 1960-х стало признание "автора" как порождающего образа, "ответственного за обеспечение художественной коммуникации всего произведения в целом" [6, с.51]. Было введено специальное понятие "*имплицитный автор*" (*implied author*; ср. российский аналог в концепции Кормана – "*собственно автор*"), которое затем в 1970-х было определено Х. Линком как "*точка интеграции*" всех повествовательных приемов и свойств текста, то *сознание*, в котором все элементы образа текста обретают смысл" [10, с.22].

В 1961 г. У. Бут в книге "Риторика прозы", название которой указывает на соотнесение с известным трудом П. Лаббока "Искусство прозы", представил развернутую концепцию "имплицитного автора" как художественного *alter ego* автора-писателя, который "по мере того, как он пишет, создает не просто идеального, безличного "человека вообще", но подразумеваемый вариант "самого себя", который отличается от имплицитных (т. е. подразумеваемых) авторов, встречаемых нами в произведениях других людей... Назовем ли мы этого имплицитного автора "официальным писцом" или, приняв термин, недавно вновь оживленный Кэтлин Тиллотсон, "вторым я" автора, – очевидно, что образ, который создается у читателя в процессе восприятия текста, является одним из самых значительных эффектов воздействия автора. Как бы ни старался он быть безличным, его читатель неизбежно воссоздаст себе портрет официального писца" [8, с.70-71].

Демонстрируя ценностно-личностный подход к "автору" ("этот "автор" у Бута не является реальным автором, но скорее автором, которого мы реконструируем имплицитно из ценностей, воплощенных в прозе": [11, с.31]), Бут делает установку на "значительность авторской индивидуальности", и невозможность полной ее нейтральности и бесстрастности: "он (автор. – А. Б.) не может быть нейтральным по отношению ко всем ценностям художественного мира, более того, он даже и не притворяется, что это возможно" [8; с.70, 77]. Четко разграничивая реального автора и его подразумеваемый (имплицитный) образ, Бут обращается к исследованию именно образной природы как собственно и преимущественно авторской.

Замечательно, что Буту (в отличие от многих других теоретиков) удалось ввести в сферу исследования творческую функцию автора. "Имплицитный автор" не только

уподоблен Бутом творцу, но и – создателю собственных ликов: с функциональной точки зрения, это действительно образ – писательское alter ego, отражающее творческие процессы реальности, перенося их в реальность художественную. "Авторские" функциональные лики – это "персона", "маска", "повествователь" (нарратор), причем ни одно из них не может сравниться со своим создателем или подменить его. "Повествователь часто, как предполагается, означает "я" произведения, но это "я" редко ассоциируется – точнее, вообще никогда не ассоциируется – с имплицитным образом художника" [8, с.73]. Другой важнейшей функцией автора Бут считает ценностную: именно "автор" определяет место "читателя" в мире ценностей. "Имплицитный автор" определяется как носитель основной ценностной позиции в произведении.

В целом, понятие "автор" у Бута шире, чем у других исследователей – оно "включает в себя не только проявляющееся значение, но и моральное и эмоциональное ценностное содержание каждой части художественного мира". Автор не только выступает носителем норм, но, по Буту, является своеобразным нормативным центром, регулирующим и отбор художественного материала. Это "величина, равная произведению", "идеал, литературно сотворенный образ реального человека: он есть сумма своих собственных выборов" [8, с.73-75]. Автор у Бута предстает как активная сила, организующая мир произведения – это автор-творец, создающий собственный мир, на основе своих приоритетных выборов: он "стоит за сценами, играя роль управляющего событиями или некоего кукловода, или даже бесстрастного Бога-творца" [8, с.151]. Имея коммуникативную пару ("имплицитного читателя"), "автор" во взаимоотношениях с ним как бы берет на себя функции реального автора, творящего из художественного материала свое alter ego. "Автор создает... образ себя самого и другой образ – своего читателя: он сотворяет своего читателя точно так же, как сотворяет свое второе "я". Наиболее успешным чтением является то, в процессе которого созданные "я" ("автор" и "читатель") способны найти полное взаимопонимание" [8, с.138]. Так создается система зеркальных отражений, проецирующая множественность "центров сознаний", типологию (не)драматизированного, (не)надежного повествователя и т. п.

* * *

В целом, в 1960-х–70-х гг. были сделаны значительные шаги в развитии теории автора – новые подходы отличались концептуальностью и системностью. Литературоведение уже стало преодолевать двухмерность рассмотрения проблемы автора (т. е. сведение ее лишь к дихотомии "автор" и герой), выходя к диалектической триаде: герой – "автор" – "читатель". "Автор" предстает как сложная структура, включающая в себя отношения с речевыми субъектами, разными формами проявления авторского сознания и обладающая устойчивыми признаками (как речевыми, так и ментальными). Создаются широкие возможности для реконструкции портрета автора в произведении. Соотношение довербальных и вербальных пластов обнаруживает ментальную природу "автора". На первый план выходит категория "авторское сознание"; также исследуются "авторская позиция", "точка зрения" и т. п. Решение же вопроса об авторском замысле представляется маловероятным.

Речевые (собственно текстовые) пласты авторского самовыражения – опосредствованного ли (с точки зрения Кормана и др.) или непосредственного (см. теорию Хирша) – признаются основной сферой исследовательской достоверности. Вариативным решениям подвергается вопрос о формах и степени авторского присутствия в тексте. Наконец, окончательное признание получает образная природа автора – выводится понятие "имплицитный автор", представляющее автора как активную творческую силу, ответственную за образную систему произведения.

Литература:

1. Виноградов В. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 360 с.

2. Корман Б. Итоги и перспективы изучения проблемы автора. // Страницы истории русской литературы. – М.: Просвещение, 1971. – С. 197-215.
3. Корман Б. Лирика Н.А. Некрасова. – Воронеж, 1964. – 158 с.
4. Корман Б. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов. // Проблемы истории критики и поэтики реализма. – Куйбышев, 1981. – С. 69-83.
5. Рымарь Н., Скобелев В. Теория автора и проблема художественной деятельности. – Воронеж: Логос-Траст, 1994. – 263 с.
6. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. Под ред. И.П. Ильина и Е.А. Цургановой. – М: Интрада – ИНИОН. – 1996. – 320 с.
7. Успенский Б. Семиотика искусства. – М.: Школа "Языки русской культуры", 1995. – 357 с.
8. Booth W. The Rhetoric of Fiction. – Chicago-L.: The University of Chicago Press, 1961. – 552 p.
9. Hirsch E. Validity in Interpretation.– New Haven and L., 1967.– 267 p.
10. Link H. Rezeptions forschung: Eine Einf in Methode u Probleme. – Stuttgart, 1976. – 187 s.
11. Selden R. Practicing Theory and Reading Literature. – Lexington, Kentucky, 1989. – 312 p.

Анотація

А. БОЛЬШАКОВА. "У ЗАХИСТ АВТОРА": ИЗ РОСИЙСЬКО-ЗАХІДНОГО ДОСВІДУ 1960-х-70-х РР. СТАТТЯ ТРЕТЯ

Подана стаття закінчує серію статей з теорії автора у ХХ ст.: її генези, шляхів розвитку, діалектики заперечення і ствердження. У статті розглядається зародження теорії заперечення автора, а також полемічний контекст, який супроводжував її появу у програмових статтях Р. Барта, М. Фуко та ін., де намітився відхід від найважливішого розмежування автора як біографічної особистості і автора-творця як центральної фігури будь-якого художнього твору.

Ключові слова: автор, читач, герой, образ, художній світ.

Аннотация

А. БОЛЬШАКОВА. "В ЗАЩИТУ АВТОРА": ИЗ РУССКО-ЗАПАДНОГО ОПЫТА 1960-х-70-х ГГ. СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ

Данная статья завершает серию статей по теории автора в ХХ в.: ее генезисе, путях развития, диалектике отрицания и утверждения. В статье рассматривается рождение теории отрицания автора, а также полемический контекст, сопровождавший ее появление в программных статьях Р. Барта, М. Фуко и др., где наметился отход от важнейшего разграничения автора как биографической личности и автора-творца как центральной фигуры в образной системе любого художественного произведения.

Ключевые слова: автор, читатель, герой, образ, художественный мир.

Summary

A. BOLSHAKOVA. "IN DEFENCE OF THE AUTHOR": THE RUSSIAN-WESTERN SCHOLARSHIP OF THE 1960s-70s. ARTICLE THREE

This article concludes a series of articles on the author's theory in the 20th century: its genesis, ways of development, dialectics of negation and assertion. The article considers birth of the theory of the author's negation as well as polemic context which accompanied its emergence in program articles by R. Bart, M. Foucault et al., in which breaking from significant cleavage of the author as biographical personality and author-creator as central figure in the system of images of any work of literature was traced.

Key words: author, hero, reader, image, artistic world.