

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

РОЖДЕНИЕ ТЕОРИИ АВТОРА: ГЕНЕЗИС И ПОЛЕМИЧЕСКИЙ СПЕКТР.

Статья первая

Минувшее литературное столетие прошло под знаком приятия vs. отрицания (образа) автора. "Автора"¹, то выносимого теоретиками литературы в центр художественного мира, то напрочь из него изгоняемого. "Автора", обеспечивающего единство произведения, взаимодействующего с героями, примеривающего разные стилевые маски. Но и "автора" как *persona non grata*, которой, кажется, нет и быть не могло...

"Кризис автора" назрел – перед этим фактом поставила всех зарубежная наука о литературе еще в 20-х годах XX в. В конце 60-х научные статьи, наподобие сенсационных заголовков, пестрели инновациями типа: "смерть автора", "удаление", "очуждение" автора (Р. Барт). Автор объявлялся "кодом, не-личностью, анонимом", "стадией ноля, стадией отрицания и изъятия": "он – ничто и никто"..., "воплощение анонимности, зияние, пробел" (Ю. Кристева).

"Автор", в частности бахтинский, – как будто б еще не понятый, – уже становится фигурой донельзя условной, "ненастоящей" до старомодности, даже театральности: он словно становится меньше ростом, удаляясь в самую глубину литературной "сцены". Вместе с этой печальной фигуркой, однако, удаляются куда-то и всякие притязания на "расшифровку" текста и собственно его способность к постоянному самовоспроизводству смыслов, сокровенная "тайна" неисчерпаемости.

Автор настоящей статьи тяготеет к теориям, признающим

– "автора – носителя напряженно-активного единства завершеного целого, целого героя и целого произведения" [5, 16],

– "центра, фокуса, в котором скрещиваются и синтезируются все стилистические приемы произведения словесного искусства" [26, 314], что, однако, не следует воспринимать как безусловное приятие такого рода концепций. Точно так же, как и установку на полное отрицание теорий отрицания ("автора") – скорее, те рассматриваются как некая "нулевая" стадия: свидетельство несовершенства и незавершенности предшествующих умозаключений.

Очевидно, наиболее значительные попытки в решении проблемы автора были предприняты М. Бахтиным и, в особенности, В. Виноградовым, стремившимся к созданию не только стройной теории автора, но – единой истории русской литературы через движение "образа автора" как центральной ее фигуры. (Попытка эта была во многом реализована ученым через исследование "автора" как сугубо языкового феномена, субъекта повествовательной речи). Тем не менее, стройной и последовательной теории автора, которая отвечала бы запросам и лингвистов и литературоведов – несмотря на достижения западной нарратологии и отечественной школы Б. Кормана, в развитие положений Бахтина и Виноградова, – так и не было создано.

Рубеж XX–XXI вв. прошел под знаком поисков выхода из тупиковости, наметившейся после провозглашенного в 1960–70-х "освобождения от автора", обернувшегося ... и отказом

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.

от познания идейно-эстетической природы произведения. С другой стороны, обрела права и версия о том, что отрицание "автора" явилось реакцией на господство так называемого "литературоведческого мифа" об авторе текста как главном объекте анализа.

Очевидно, для понимания общей теоретической картины, необходимо вернуться к не столь отдаленным истокам возникновения теории автора – начиная с поисков Карамзина, Сент-Бёва, а также Г. Джеймса, Потебни, Овсяннико-Куликовского, русских формалистов и др.

* * *

Вопросительный заголовок статьи Н. Карамзина "Что нужно автору?" (1794), кажется, еще тогда задал дискуссионное поле вокруг "авторского" феномена, в XX в. отразившись в полемических названиях западных трудов (см. заглавие "Что такое автор?" в статье М. Фуко 1969 г., а также сборнике, вышедшем в 1993 г. в Манчестере). Позитивные установки классика во многом определили движение русской теоретико-литературной мысли. Однако наиболее часто цитируемое положение Карамзина – "*Творец всегда изображается в творении и часто – против воли своей*" [14, II, 120] – вошло в основное течение мировой теории автора: точнее, в ее направление, рассматривающее "автора" как внутритекстовую структуру, лишь до некоторой степени зависящую от биографической личности писателя. Момент, особо важный в свете современных дискуссий вокруг противоречий писательского мировоззрения и позволяющий исследовать "автора" сугубо через художественные тексты (т. е. используя публицистические и прочие высказывания лишь на уровне контекстуальных дополнений). "Ты берешься за перо и хочешь стать автором: спроси же у самого себя, наедине, без свидетелей, искренно: *каков я?* ибо ты хочешь писать портрет души и сердца своего" [14, II, 122].

Итак, произведение как своеобразный автопортрет его творца? Такая установка способствовала введению в русскую литературную мысль понятия об "*авторе*" как *центральном образе произведения, принципиально равновеликом последнему* (что сказалось затем в потебнианских и других концепциях внутренней формы на рубеже XIX–XX вв.). В основу, к примеру, виноградской теории автора, созданной на материале художественной речи, легло положение Карамзина о всепроникающей активности "автора": "Слог, фигуры, метафоры, образы, выражения – все сие трогает и пленяет тогда, когда одушевляется чувством (автора-писателя – А.Б.)" [14, II, 122]. "Автор" воспринимается как основная сила, организующая текст, пронизывающая всю художественную структуру произведения.

Несколько в ином плане закладывались основы западной теории автора – к примеру, в первой половине XIX в. у Ш. Сент-Бёва, метод которого до сих пор определяют как "биографический" [24, 33]. Считая французского исследователя сторонником психологического подхода к "авторской" индивидуальности (ср.: "Моя критика как-то помимо воли обращается в *психологическое* исследование каждого писателя, каждого произведения" [24, 33]), нельзя, однако, недоучитывать синкретичность его концепции "автора" – не исключаяющей, но вбирающей в себя историко-литературные, нравственно-эстетические факторы. Так, статья "Пьер Корнель", кажется, открывается установкой на биографизм: "В области критики и истории литературы нет, пожалуй, более занимательного, более приятного и вместе с тем более поучительного чтения, чем *хорошо написанные биографии великих людей*" [24, 47]. Какова же главная побудительная причина их написания? По Сент-Бёву, это необходимость первичного проникновения в самую личность автора-творца, воплощенную как в биографических фактах, так и в самих произведениях. Недаром в первом же параграфе статьи ее автор поясняет, что под биографиями подразумевает "несколько многословные повествования о личности и творениях писателя, цель которых – проникнуть в его душу, освоиться с ним, показать его нам с самых разных сторон..." [24, 47]. Да, именно у Сент-Бёва обнаруживается та тяга к познанию тайных "механизмов" творчества, проникновению в лабораторию писателя-творца, которое затем составит одну из важных линий в развитии теорий автора. В этом русле – и стремление Сент-Бёва уловить сам

момент рождения художника из серой глины биографической рутины: "подвергнуть анализу всю его личность именно в тот момент, когда более или менее удачное стечение обстоятельств – талант, воспитание, окружающие условия – исторгает из него первый его шедевр" [24, 49].

Не менее важна и попытка Сент-Бёва вычленить "авторский" канон как самостоятельное, определяющее историко-литературный процесс, явление. Так, в статье с типичным (для работ по теории автора) вопросительным названием – "Что такое классик?" – исследуются критерии канонизации "автора", включающие и элемент авторитарности, и проверку временем, и роль в формировании традиции, а также степень успеха у читателей: "Классик, по обычному определению, – это *древний автор*, которому давно уже платят *дань восхищения* и который является в своей области *авторитетом*" [24, 310]. Не свидетельствуют ли подобные примеры о *неизбежности* некоей доли нормативности в представлениях об "авторе"? Ведь, так или иначе, он всегда – до некоторой степени авторитет, учитель читающей публики. Невольно напрашивается мысль об изначальной обреченности на неудачу всякого сопротивления канонизации автора – в силу самой природы этой литературной категории.

Важное место у Сент-Бёва также занимает принцип вчувствования, при котором "автор" воспринимается как литературный *образ*. Примечательно появление у Сент-Бёва термина/понятия "образ автора" – основополагающего в трудах В. Виноградова и его последователей в XX в. Как это у Сент-Бёва? "Моя привычка и мой критический метод обязывает раствориться в созданиях другого, стать на его место, забыть целиком себя, перевоплотиться в *образ автора*" [24, 41].

Начало другого направления в теориях автора, связанного с концепцией "точки зрения", было задано статьей Г. Джеймса "Искусство прозы" (1884), в основу которой легло положение о зависимости произведения от позиции автора, степени и способа его присутствия в художественном тексте. Английским писателем и критиком делается одна из первых попыток рассмотрения "автора" на правах структурно-повествовательного центра, ответственного за организацию художественного целого. Ведь именно авторская точка зрения определяет отбор жизненного материала и ракурс его подачи. Основополагающим становится вопрос о "совершенной гармонии, о гармонии между автором и предметом изображения" [30, 365]. Согласно Джеймсу, искомая гармония достигается, если автор максимально спрятан за художественным миром, текстом: в дихотомической паре "автор-произведение" доминирует произведение, "автору" же отводится несколько прикладная (функциональная) роль. "Если прибегнуть к образу, использованному П. Флоренским, то уместно сравнение джеймсовской психологической модели творческого события с развертыванием точки в перспективу" – отмечает современный исследователь проблемы "точки зрения" [25, 155]. По сути, эта первичная концепция близка учению о рецептивной доминанте, колебания и выбор которой определяются авторским сознанием. Не менее важен и вопрос о выборе соответствующего "автору" члена дихотомической пары: мира реального или художественного. По сути это и вопрос об определяющих "автора" параметрах: именно Г. Джеймсом осуществляется преодоление того принципа "между", которого придерживался Сент-Бёв.

Очевидно, однако, что начиная с относительно ранних опытов теория автора представляет собой некое таинство, сферу психологических неясностей, требующих углубленного проникновения в творческую лабораторию автора-писателя, в скрытые процессы рождения произведения. Недаром программная статья Г. Джеймса начинается с тезиса о "таинстве повествования" (the mystery of story-telling) [30, 78]. С другой стороны, именно статьи Джеймса "Искусство прозы", "Новый роман" и др. открывают перспективу рассмотрения "автора" в соотношении с жанровыми моделями, выстраивают его типологию (в данном случае "автора" в романе – см. продолжение этой линии развития у Дибелиуса и других исследователей в XX в.).

В трудах А. Потебни "Мысль и язык" (1862) и "Психология поэтического и прозаического мышления" (1910) намечена тенденция к рассмотрению проблемы автора в контексте процессов восприятия и воздействия. Хотя термин "автор" здесь практически отсутствует, его дальнейшему изучению помогает учение Потебни о внутренней форме как имманентной (художественному миру) структуре, обладающей силой разворачивать этот мир к читателю той или иной гранью. Сходство этого положения с концепцией "точки зрения" позволяет нам рассматривать "внутреннюю форму" как своеобразный аналог "автора" – тогда как понятие "содержание" явно соотносимо с образом читателя как внутритекстовой моделью восприятия. Ведь, по Потебне, содержание завершено произведения "развивается уже не в художнике, а в понимающих"; "читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения" [21, 163]. Авторское начало понимается как ментальное, сугубо человеческое в отношении жизненного материала, из которого создается произведение: "Художественное произведение, очевидно, не принадлежит природе: оно присоздано к ней человеком (...). Замысел художника и грубый материал не исчерпывают художественного произведения, соответственно тому как чувственный образ и звук не исчерпывают слова. В <обоих> случаях и та и другая стихии существенно изменяются от присоединения к ним третьей, то есть внутренней формы" [21, 163].

Особой заслугой Потебни стало внимание к одному из самых трудноуловимых моментов в теории автора – проблеме замысла и его роли в структуре произведения; вопросам соотношения замысла и его реализации. По сути, речь идет о невидимой грани, разделяющей понятийные и собственно художественные уровни авторского мышления: ведь, по Потебне, в процессе авторского создания и читательской рецепции последних прорастают те смыслы, что "могли вовсе не входить в расчеты художника, который творит, удовлетворяя временным, нередко весьма узким потребностям своей личной жизни. Заслуга художника не в том *minimum*'е содержания, какое думалось ему при создании, а в известной *гибкости образа, в силе внутренней формы* возбуждать самое разнообразное содержание" [21, 164]. Уже в этом установочном положении, функционально сближающем понятия "образ" и "внутренняя форма", содержатся зачатки отношения к "автору" как особому литературному образу, выполняющему роль смыслового центра произведения [ср. схожую корректировку термина/понятия "внутренняя форма художественного произведения (образ, идеал)" в другом параграфе [21, 165], или же употребление слов "внутренняя форма, образ" в одном синонимическом ряду, через запятую" [21, 161]].

Другим перспективным положением Потебни здесь стало понимание внутренней формы (аналога "автора") как структуры, которая фиксирует некие художественные константы, *неизменные* при любых прочтениях (ср.: "относительная неподвижность образа при изменчивости содержания") [21, 157], а также играет роль посредника между мыслимым предметом и сознанием, сводя изображаемое к единой смысловой доминанте (ср.: "внутренняя форма каждого из этих слов иначе направляет мысль" [21, 156]). Но нельзя не отметить и зыбкость границ между потебнианскими категориями: внутренняя форма, взаимодействуя с категорией содержания, во многом берет на себя функции формирования модели восприятия, сближая (в перспективе) собственно "авторский" уровень с "читательским". В последующих главах труда "Мысль и язык" обозначивается тенденция к отделению "читателя" от "автора" – вплоть до полного отрицания последнего как функционально схожей, но качественно иной модели восприятия (ср.: "отрицание есть сознание процесса замещения одного восприятия другим, непосредственно за ним следующим") [21, 191]. Тенденция, до некоторой степени обусловившая возникновение в XX в. известного феномена "отрицания" или "исчезновения автора".

Уже эти, намеченные в предшествующих столетиях, подходы однако задают параметры будущего развития теории автора – в ее противоречивой разнонаправленности. Очевидно, обозначившаяся сразу противоречивость обязывает нас обозначить границы исследуемого предмета, возвращая к риторическому вопросу, ставшему неким

преткновеньем для литературно-теоретической мысли: "Что такое автор?".

Современные словарно-энциклопедические статьи, обращая внимание на непроясненность этой категории, выделяют – на правах традиционно исходного (но отнюдь не единственного) – признак специфического отношения к письменному тексту как собственному, лично "сотворенному" самим "творцом". Этимология термина прослеживается "от лат. *auctor* – виновник, учредитель, основатель, податель мнения или совета, сочинитель" [1, 28]. В сопутствующий спектр входят такие понятия, как "авторство", "авторская позиция" (аналог – "точка зрения"), "ауктор", "авторская маска" и др. закрепляется употребление термина "образ автора" [22, 30; 9, 243]. Становится принципиальным рассмотрение "автора" как "носителя концепции всего произведения" [15, 199]; "художника-творца, присутствующего в творении как целом, имманентного произведению" [27, 69]. На первый план также выходит категория "авторское сознание" [23, 7-8]: это активная сила, обеспечивающая целостность художественного мира [11, 167; 23, 5]. Тем не менее, в свете дискуссионной популярности концепции "смерти автора" (возникшей в конце 1960-х в работах Барта, Фуко и др.), вопрос об "авторе" все еще остается открытым.

* * *

Уже в преддверии рождения теории автора XX в., которое состоится в трудах М. Бахтина, В. Виноградова, П. Лаббока, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, Б. Энгельгардта и др. "автор" постепенно обретает статус самостоятельной (литературной) категории, которая нередко рассматривается как внутритекстовая структура (форма, образ), однако все еще опосредствованно (или даже непосредственно, как у Сент-Бёва) связанная с фигурой биографического автора, писателя-творца в жизни. Потому с самого начала обозначивается тенденция к глубинному психологизму, проникновению в истоки авторского поведения в художественном мире.

* * *

Аксиомой современного литературоведения стало противопоставление учений М. Бахтина и В. Виноградова – в частности и в особенности, их теорий автора. Корни этой антиномии – в оппозиции диалога и монолога, к которой привычно сводится все многообразие концепций ученых. Между тем все более остро ощущается и потребность в пересмотре устоявшегося мнения об их непреодолимой полярности.

Отдельные голоса, подвергающие сомнению аксиому противостояния "Бахтин-Виноградов", однако, еще довольно редки и, как правило, остаются на уровне краткой научной ремарки в обширном исследовании. А. Чудаков отмечает следующие точки схождения: признание активности "автора" в произведении и его ведущей роли в оформлении художественного целого, а выход за рамки представлений об "авторе" как лишь отражении биографической личности писателя [26, 314-315]. Сравнительный анализ концепций "автора", предпринятый Н. Бонечкой, все же больше внимания уделяет различию, нежели сходству. Тем не менее, ее статья показывает, что в трудах Б. Кормана, А. Чудакова и др. ощутимо воздействие бахтинско-виноградовской традиции в целом [10]. Ретроспективный анализ теорий 1970-х гг. позволил нынешним исследователям говорить о сближении концепций обоих ученых в проблеме "точки зрения", решаемой в трудах Успенского и Лотмана [19, 5].

Специальную работу посвятила проблеме "Бахтин-Виноградов" американская исследовательница Н. Перлина. По ее мнению, великие соперники имели много общего и шли к единой цели разными, но во многом сходными путями. "Казалось, сама жизнь организовала их полемику" [20, 155]. Главное различие их концепций связано с дихотомией языка и речи. Если для Виноградова ведущим в структуре "автора" был стиль, речевые характеристики, то Бахтин осмысливал его в контексте "энергеи", т. е. открытой в бесконечность языковой энергии [20, 157].

Р. Буш, обратившийся к диалогическим взаимосвязям Бахтина и Виноградова, признает факт их взаимного "вызова" – постоянной, но выдержанной в уважительных тонах,

научной "дуэли". Однако, солидаризируясь с Перлиной и Чудаковым, исследователь также признает, что у них и много общего, начиная с года рождения и продолжая фактами судьбы и контурами личной биографии и научного поиска: "существование взаимосвязей между Виноградовым и Бахтиным не оставляет сомнения" [28, 311]. Ссылаясь на мнение Перлиной – а впрочем, кропотливый исследователь бахтинских текстов имеет шанс увидеть это сам, "невооруженным глазом" – Буш говорит о постоянном диалоге Виноградова с Бахтиным, в особенности выделяя многочисленные ссылки Виноградова на такие сложные бахтинские понятия, как "автор-герой в произведении искусства", их отражении в теории полифонии и поэтического диалога [28, 322; 20, 156].

Анализ текстов Перлиной, Буша и др. наталкивает на мысль о крайней условности всякой научной полемики "вообще", и рассматриваемой в частности. Н. Перлина, выявляя генезис творчества обоих ученых, обнаруживает их однокорневую основу – это переработка и использование фундаментальных концепций А. Потебни ("Мысль и язык"), Г. Шпета ("Внутренняя форма слова"), Фосслера, Шпитцера и Соссюра [20, 156-157].

Раскрывая тайные "механизмы" научных концепций, обычно скрытые от глаз "непосвященных", Буш отмечает: "Диалогические отношения предполагают нечто большее, чем диспут. Стоит кратко наметить сферы схождения или согласия в диалоге Бахтина-Виноградова. Во-первых, оба подвергали атаке формализм, одновременно продолжая успешно использовать формальные подходы к исследуемому материалу. Во-вторых, обоих в высшей степени интересовала структура автора, включая его взаимоотношения с адресатом" [28, 321]. Таким образом, Буш, подобно Перлиной, считает именно теории "автора", в их перспективной открытости в область "читателя" (адресата), одной из сфер бахтинско-виноградовских схождений.

Так или иначе, "раздельное" изучение теорий Бахтина и Виноградова по принципу оппозиционности уже произошло, "состоялось", принесло свои плоды и, по-видимому, исчерпало себя. Имеет ли исследователь право пройти мимо факта противоречивого, но сосуществования двух однообъектных и одновременных научных концепций, различие которых, очевидно, обусловлено скорее субъективными, нежели объективными причинами?! Уже приведенный краткий обзор позволяет выделить (по крайней мере) два основных момента: 1) в целом, последователи Бахтина и Виноградова идут за их довольно условной полемикой, но не дальше, т. е. не учитывая ее возможной направленности на достижение некоего отдаленного, сложного единства; 2) многие исследователи задержали себя на стадии простой дихотомии (по принципу плюс-минус).

Обычно, основная оппозиция – уже полностью изученная – сводится к таким малым дихотомическим структурам, как "я – другой", "автор – герой", "заданность – данность", "открытость – закрытость", "незавершенность – завершенность", "монологичность – диалогичность". Быть может, именно эта "завершенность", исчерпанность научного направления побудила вновь и вновь поднимать "проблему Бахтина". Как уже подчеркивалось ранее, "проблема Бахтина существует в мировой научной мысли, наряду с определенным "разочарованием" в распространенных филологических моделях" [18, 25; 17] (в том числе и рецептивно-интерпретационных, добавим мы).

Принято считать, что Бахтин не признавал виноградовский термин/понятие "образ автора". Это и так и не так. С одной стороны, никак не обойти свидетельства бахтинского отрицания: "говорить об "образе автора" означает, по Бахтину, впасть в терминологическое противоречие: "Ведь совпадение героя и автора есть *contradictio in adjecto*" [10, 65-66]. Но это лишь "полправды", если можно так выразиться. Вторая "половина" заключается в признании бахтинской противоречивости, его постоянного колебания и сомнения, а также поиска компромисса с Виноградовым, нередко завершавшегося признанием (Бахтиным) положений последнего. Так, размышляя по поводу Чернышевского, Бахтин отмечает, что роман без авторской позиции вообще невозможен, и ссылается при этом на мнение В. Виноградова: "Тяготение к "объективности" воспроизведения и разные приемы

“объективного” построения – все это лишь особое, но относительные принципы конструкции *образа автора*” [6, 114]. В сущности, эта солидарность Бахтина с Виноградовым (признание первым и образа автора и невозможности отсутствия авторской позиции) позволила, к примеру, Н. Драгомирецкой совместить теории автора обоих ученых при анализе романов Чернышевского [12, 255-256]. Так или иначе, Бахтин постоянно возвращается к термину/понятию “автор” (образ автора), и отрицая, и принимая его.

Начавшийся выпуск ранее неизвестных текстов Бахтина в собрании его сочинений позволил расширить и уточнить его теорию автора, привнеся новые свидетельства возможности схождения с концепцией Виноградова [3, V, 631, ком. 36], а также ответы на постоянный бахтинский вопрос: “Когда и в какой мере в замысел автора (его художественную волю) входит создание *образа автора*?” [3, V, 296]. В научных комментариях к впервые полностью изданной работе “Автор и герой в эстетической деятельности” отмечается градация в бахтинском осмыслении этих концептов – по линии гносеологической нарастающей, уточняющей. “Как обычно, М. М. Б. (Бахтин. – А. Б.) вводит термины “автор” и “герой”, рассчитывая на общепонятное, ходовое, обыденное понимание значения этих слов. Затем постепенно делает значение более определенным, уточняет его. Он как бы сначала рассчитывает на интуитивное понимание, а потом делает это понимание сознательным, осознанным. Это вполне согласуется с феноменологическим подходом к тому, что являет себя нам непосредственно в обыденном опыте” [3, I, 531]. Притом комментатором особо подчеркивается феноменологическое вычленение значения “автора” как “субъекта, *изображенного* в самом произведении (в особенности – в литературном). <...> “Автор в этом значении составляет один из *компонентов* произведения” (Р. Ингарден) [3, I, 532], т. е. речь идет об образе автора, добавим мы.

Усложненность бахтинского мышления дает повод для разных трактовок – тем не менее, возражения ученого против “образа автора” часто упираются в его же неприятие смешения автора-творца и биографической личности: ведь “этот объективированный автор, переставший быть принципом видения и ставший предметом видения, отличен от автора – героя биографии” [3, I, 263]. Как и Бахтин, Виноградов настаивал на разграничении автора-творца и “автора – героя биографии”. В письме к жене от 2 марта 1927 г. Виноградов писал об “авторе”: “Это – не лицо реального, житейского Толстого, Достоевского, Гоголя. Это – своеобразный “актерский” лик писателя... Всякие биографические сведения я решительно отмечаю” [26, 311].

Приближение к виноградовской позиции – хоть и отталкиваясь от ее внешнего неприятия – угадывается в таких бахтинских сентенциях: “Подлинный автор не может стать образом, ибо он создатель всякого образа, всего образного в произведении. Поэтому так называемый *образ автора* может быть только одним из образов данного произведения (правда, образом особого рода)” [5, 523]. Или, в малоизвестной (II-й) главе работы “Автор и герой в эстетической деятельности”, где уже намечено сближение терминов/понятий “автор” как носитель целого и “образ”: “Проза, чтобы завершиться и отлиться в законченное произведение, должна использовать эстетизированный процесс творческого индивидуума – *автора* ее, отразить в себе *образ* законченного события творчества его, ибо изнутри своего чистого, *отвлеченного от автора смысла* она не может найти никаких завершающих и архитектурно упорядочивающих моментов” (выделено мною. – А. Б.) [3, I, 71]. “Автор” выступает здесь, в бахтинской трактовке, как “ценностный центр человека”, на который, соответственно, и работают все художественные средства, весь “чувственный материал” произведения, вокруг этого центра упорядочивающегося, словно б “одевающий его самого и его мир” [3, I, 71]. О фактическом признании Бахтиным “образа автора” свидетельствует и его концепция первичного и вторичного “автора”, направленная на решение задачи отделения литературного образа от биографической личности писателя. Бахтинская версия предполагает градацию “создающего” и “созданного” на двух авторских уровнях: “Первичный (не созданный) и вторичный автор (*образ автора*, созданный первичным

автором). Первичный автор – *natura non creata quae creat* (природа несотворенная и творящая – лат.); вторичный автор – *natura creata quae creat* (природа сотворенная и творящая – лат.)", тогда как герой – "природа сотворенная и нетворящая" [5, 525].

Для Бахтина "автор" это не только принцип, которому нужно следовать, авторитет, которому доверено руководство читателем в художественном мире произведения, но, как и для Виноградова, – концентрированное воплощение сути произведения, "фокус" целого, объединяющий все его структуры.

Точка схождения между Бахтиным и Виноградовым – не только признание централизованной и упорядочивающей роли автора, но и его активной функции идеолога: "мы объективируем нашу пережитую под его руководством активность (наша активность есть его активность) в некое лицо, в индивидуальный лик автора, который мы часто охотно помещаем в созданный им мир чувств" [7, 179].

Несмотря на полемику Виноградова с Бахтиным, как отмечают исследователи, *многие места из виноградовских текстов "звучат как цитаты из Бахтина"* [26, 302]. Бахтин же, вступая во внутренний диалог с Виноградовым, полемизируя с ним, или, напротив, солидаризируясь с его точкой зрения, признает огромное значение его концепций – в особенности, теории автора: "Из всей современной лингвистической стилистики, – и советской и зарубежной – отмечает он в "Проблемах поэтики Достоевского", – *резко выделяются замечательные труды В.В. Виноградова*, который на огромном материале раскрывает всю принципиальную разноречивость и многостильность художественной прозы и всю сложность *авторской позиции ("образа автора")* в ней" [6, 345].

* *

В целом, можно выделить следующие положения в теории автора у Бахтина и Виноградова:

- образ автора является центром художественного мира произведения, воплощением духовного, ментального мира писателя: "автор-носитель напряженно-активного единства завершенного целого, целого героя и целого произведения" [7, 14]; "образ автора – это центр, фокус, в котором скрещиваются и синтезируются все стилистические приемы произведения словесного искусства" [26, 314];
- повествовательная речь становится основным средством воплощения образа автора (потому в основе его исследования нередко – текстовый анализ произведения как замкнутой системы): "образ автора" – тот медиум, через чье посредство "социально-языковые категории трансформируются в категории литературно-стилистические" [26, 313];
- понимание образа автора невозможно без исследования диалогических отношений "автора" и героев, подхода к произведению как к открытой коммуникативной системе: "Сознание героя, его чувство и желание мира... со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире"; "автор авторитетен и необходим для читателя, который относится к нему не как к лицу, а как *к принципу*, которому нужно следовать" [7, 14, 179].

Однако и такая градация нуждается в уточнении.

*

Принято думать, что Бахтин был абсолютным сторонником венаходимости "автора", тогда как Виноградов придерживался концепции его внутринаходимости. Между тем двуединая структура "автора" обнаруживает свою диалектичность. В исследованиях обоих ученых внутри- и венаходимость "автора" практически зависит от его развернутости к героям (закрытая модель), читателю (открытая модель) и т. п. Бахтин в "Проблеме текста" так определяет эту двууровневость "автора", в его развернутости и к героям и к читателю: "Автора нельзя отделять от образов персонажей, так как он входит в состав этих образов как их неотъемлемая часть (образы двуедины и иногда двуголосы). Но *образ* автора можно отделить от образов персонажей; но этот образ сам создан автором и потому также

двуедин"[3, V, 323].

В сущности, колебание "автора" между позициями внутри- и вненаходимости и обуславливает его пограничное положение в событии произведения, о котором говорит Бахтин. Согласно и Бахтину и Виноградову, "автор", с одной стороны, является участником события произведения [3, V, 190], незримым спутником своих героев, максимально приближающимся к сфере их сознаний [13, 129]. С другой стороны, он развернут к читателю как его "авторитетный руководитель" в событии произведения [3, V, 191]; переходит на позицию внеположного ему наблюдателя: "возносясь" над сферами сознания персонажей и над изображаемой действительностью [13, 129]. Постулаты ученых позднее получили развитие в трудах Д. Лихачева, выявившего "по крайней мере две точки зрения" в произведениях Достоевского: "автора", который оценивает события и людей "с точки зрения "вечной" их значимости", и – "хроникера", пребывающего "в суете", следящего за событиями "без всякого удаления от них": "он, как летописец, хочет зафиксировать мимолетное, чтобы закрепить его и выявить в нем вечное" [16, 110-113; 10, 72].

Типология "автора" здесь обусловлена точкой зрения: положением "автора" в художественном мире. "Творца мы видим только в его творении, но никак не вне его" [4, 203], – парадоксальное соотнесение этого бахтинского тезиса с его же теорией "авторской" вненаходимости показывает возможность сосуществования казалось бы, разнонаправленных, но, по сути, "однокорневых" положений в рамках одной концепции. Применение принципа вне/внутринаходимости "автора" приводит к выявлению двух основных его типов в русской литературе: это классический тип всеведующего "автора" (участника мировой истории, глядящего на происходящее с высоты вековых духовных ценностей) и "автора" как непосредственного участника и наблюдателя событий (незримого спутника героев). Второй тип нередко выступает в "сращении" с первым, в самых разных вариациях: это и автор-повествователь (лиро-философское "я"); и "автор", передающий функции повествователя герою, глядящий на мир его глазами; и "автор", примеривающий различные маски. Он то скрывается за рассказчиком (сказовые формы), то включается в игровую реальность повествования, осваивая условные формы самовыражения. Как правило, в русской литературе появляется образ автора "смешанного" вида, соединяющий бытийно-философский и бытовой пласты. "Автор" то солидаризируется с точкой зрения героя, то оппозиционен по отношению к ней. Происходят постоянные колебания перспективы – через прием приближения-удаления "автора" и героя. Подвижное совмещение разновременных пластов делает возможным рассмотрение человека в контексте прошлого, настоящего и будущего.

* * *

Другая перспективная линия теории автора связана с преодолением тезиса о пресловутой несоединимости бахтинской диалогичности и виноградовской монологичности. И новое прочтение "старых" работ, и публикация неизвестных еще текстов показывают возможность развенчания этого стереотипа.

В комментариях к V тому сочинений М. Бахтина (1996), впервые вводящему в научный оборот некоторые архивные материалы, справедливо отмечается неточность "нередкого в бахтинистике... вывода об абсолютном отрицании Бахтиным монологических форм речи и сознания" [3, V, 564]. Гораздо более перспективным, нежели оппозиция монолога и диалога, представляется противопоставление системы языка и речи: "В рамках этого противопоставления бахтинская идея диалогической природы всякой речи, будь то монолог, диалог или любые их комбинированные сложные формы, непротиворечиво "ложится" на область речи..." [3, V, 568]. Симптоматично, что этот комментарий сделан к публикуемой впервые рукописи "Диалог I", где Бахтин подчеркивает "относительность различия монолога и диалога. Каждая реплика в известной степени монологична (высказывание одного субъекта) и каждый монолог – в известной мере реплика, поскольку входит... в контекст обсуждения или вопроса, предполагает слушателей, предшествующую

полемику и т. п." [3, V, 209]. Впрочем, подобные суждения можно встретить и в опубликованных ранее бахтинских работах – к примеру, в "Проблеме текста" [5, 488]. И это не осталось незамеченным – в частности, в западном бахтиноведении. Так, еще в 1967 г. Ю. Кристева отмечала, что у Бахтина диалог может быть вполне монологичным, а то, что принято называть монологом, на поверку оказывается диалогом.

Бахтиноведение 90-х, с опорой на поиск предыдущих лет, почувствовало "парадокс или загадку", таящуюся в глубине, казалось бы, столь простой и четко очерченной антиномии. Так, Д. Лодж, ссылаясь на известную полемическую монографию Ц. Тодорова о М. Бахтине, задается вопросом: "Если язык изначально диалогичен, как же может существовать монологическая речь", или, скажем, такая невероятная вещь, как "абсолютно монологичный литературный текст?" [31, 231].

Иными словами, если монолог в чистом виде не существует, насколько правомерно обращение к моно-диалогической оппозиции?

Ц. Тодоров, подвергая сомнению существование "абсолютного монолога" как такового, обращается за поддержкой к самому Бахтину и его образу мышления – точнее, к одному из его "замечательных пассажей который, очевидно, способен разрушить границы между диалогической и монологической речью" [33, 98]. Так или иначе, решение проблемы, грозящей стать "горячей точкой" в современном бахтиноведении, невозможно без углубленного исследования феномена "автора" (диалектики "автора" и героя) и преодоления угрожающей одномерности принципом "взаимопроникающей оппозиции".

Другой пример. В монографии К. Кларк и М. Холквиста о Бахтине проблема монолога-диалога политизирована, переведена на уровень дихотомии "деспотизм – демократическое мышление", а переход от монологической к диалогической концепции (мира и авторства) представлен как, к примеру, переход от гелиоцентрического мировоззрения к коперниковскому: "таким образом, авторы удалены от центра текстуального мира..." [29, 242-244]. Однако, действительно ли все дело в монологических Н. Перлина, рассматривая проблемы диалогического мышления у Бахтина и Бубера, считает возможным говорить о продуктивности совмещения обоих речевых типов в исповедальных жанрах, "обращенных к гипотетическому адресату и гипотетическим читателям", т. е. сохраняющих децентрализованную открытую структуру, несмотря на приоритет "авторского слова" [32].

* * *

Условность классификации теорий автора по принципу признания/отрицания не позволяет нам пройти мимо сходства в тех из них, которые входят в одно и то же идентификационное поле (как в случае с концепциями Бахтина и Виноградова). С другой стороны, необходимость их практического применения предполагает выработку *единого* методологического аппарата при исследовании принципиального двуединства "автора", диалектики монологизма и диалогизма, "автора" и героя, и т. п. В целом, одним из главных результатов теоретической мысли в первой половине XX в. становится наметившееся разграничение автора в жизни (биографической личности) и – автора-творца как центральной фигуры в образной системе произведения.

Анотація

А. БОЛЬШАКОВА. НАРОДЖЕННЯ ТЕОРІЇ АВТОРА: ГЕНЕЗИС І ПОЛЕМІЧНИЙ СПЕКТР. СТАТТЯ ПЕРША

Дана стаття розпочинає серію статей з теорії автора у XX ст.: (її генеза, шляхи розвитку, діалектика заперечення і твердження). У статті розглядається історико-генетичний аспект - народження теорії автора, а також полемічний контекст, що супроводжував її становлення в працях М.М. Бахтіна й В.В. Виноградова, де намітилося найважливіше розмежування автора як біографічної особистості й автора-творця як центральної фігури в образній системі будь-якого художнього твору. Ключові слова: автор, читач, образ, діалог,

монолог, біографія.

Аннотация

А. БОЛЬШАКОВА. РОЖДЕНИЕ ТЕОРИИ АВТОРА: ГЕНЕЗИС И ПОЛЕМИЧЕСКИЙ СПЕКТР. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

Данная статья открывает серию статей по теории автора в XX в.: ее генезисе, путях развития, диалектике отрицания и утверждения. В статье рассматривается историко-генетический аспект – рождение теории автора, а также полемический контекст, сопровождавший ее становление в трудах М.М. Бахтина и В.В. Виноградова, где наметилось важнейшее разграничение автора как биографической личности и автора-творца как центральной фигуры в образной системе любого художественного произведения.

Ключевые слова: автор, читатель, образ, диалог, монолог, биография.

Summary

A.BOLSHAKOVA. BIRTH OF THE THEORY OF THE AUTHOR: GENESIS AND POLEMICAL CONTEXT. ARTICLE 1

The article opens a series of articles on the author's theory in the 20th c.: on its genesis, ways of development, dialectics of negation and assertion. The article deals with historical genetic aspect – birth of the author's theory as well as polemic context which accompanied its formation in works of M. M. Bakhtin and V.V. Vinogradov in which the most important demarcation of the author as biographical personality and creator as a central figure in the system of images of any literary work is traced.

Key words: author, reader, image, dialogue, monologue, biography