

## ОБРАЗ АВТОРА И АВТОРСКОЕ НАЧАЛО: РАЗГРАНИЧЕНИЕ И ОБЛАСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ПОНЯТИЙ

Термины-понятия «образ автора» и «авторское начало» разграничиваются для литературоведческого подхода анализа текста и лингвистического. Исходное понятие авторского начала расширяется до такого, которое бы отражало не только формальное присутствие реального автора в тексте, но любые, включая скрытые, проявления авторской воли в тексте. В схему лингвистического анализа вводятся авторский потенциал и жанр.

**Ключевые слова:** автор; текст; жанр; модус.

Термин-понятие *образ автора*, при всей своей расплывчатости, диффузности, возможности вольного толкования, пожалуй, один из самых известных и популярных как в филологическом исследовании, так и в филологическом образовании. Термин-понятие *авторское начало* (и его синоним *авторский узор*) относительно молод, но уже имеет присутствие как в научном дискурсе, так и в практике высшего филологического образования (см., например, [1. С. 55–57]).

Для того чтобы сравнить эти понятия и явления, за ними стоящие, прежде всего их нужно разделить, поскольку они, бывает, смешиваются. Для того чтобы их разделить, вначале подчеркнем простую мысль о том, что любой текст как результат – это лишь срединная точка между ассиметричными процессами текстообразования и текстовосприятия. Текстообразование конечно: после того, как произведение написано, отредактировано, издано, ничего поправить нельзя. Текстовосприятие бесконечно.

«Образ автора» – термин В.В. Виноградова и в его понимании «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющиеся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» [2. С. 118]. По В.В. Виноградову, образ автора лежит на «трех китах» – особенностях стилистики, структуры и идеологии художественного литературного произведения. Однако вычерпывает суть любого образа адресат, в данном случае читатель, сам и/или посредством интерпретатора, литературного критика, комментатора (которые, впрочем, и сами являются не кем иным, как особо подготовленным читателем, адресатом). Образ автора – явление текстовосприятия многим более, чем явление текстообразования. Образ автора – явление художественного и только художественного текста (хотя в сегодняшнем научном дискурсе немало работ типа «Образ автора в публицистике»). Подтвердить это на одном из уровней довольно просто: в авторском «я» художественного произведения проявляется не только личность автора, в структуру «я» художественного произведения в принципе входят три элемента, такие как «Я» автора во плоти, «я» автора-повествователя, «я» автора-персонажа (например, «Зона» Довлатова). В нехудожественном тексте имеем дело только с автором во плоти. Да и сам автор концепции образа автора часто подчеркивал, что эта концепция относится только к художественному произведению и есть некая интеграционная концепция: «В образе автора, как в фокусе, сходятся все структурные качества словесно-художественного целого» [2. С. 210].

Актуальность концепции образа автора для эстетики состоит в том, что именно автор – центр и движитель своего произведения: именно его ценности, его мотивы и цели, с одной стороны, вербальный и информационный тезаурус, с другой стороны, семиотическое (создание образа), стилистическое и композиционное умение – с третьей, являются движущей силой создания художественного литературного произведения как семиотической, эстетической и идеологической системы.

Актуальность концепции образа автора для лингвистики, на наш взгляд, прежде всего состоит в том, что она опередила и отчасти предопределила новую, антропоцентрическую, автороцентрическую, парадигму лингвистического мышления, когда предложение, фраза и текст рассматриваются не как бы сказанные сами по себе или никем не сказанные (как в старой, «чисто грамматической парадигме»), а сказанные именно «говорящим», а сегодня даже так – совершенно конкретной языковой личностью.

Но всё-таки, как нам представляется, понятие образа автора, будучи генерированным из особенностей эстетического взгляда на мир, служит прежде всего эстетике: образ автора как термин и содержит в себе центральный эстетический термин – образ, и служит тому, чтобы глубже проникнуть в постижение системы образов (специфически эстетических атомов) литературного художественного целого.

Пара синонимичных словосочетаний «авторское начало» и «авторский узор» – термины Т.В. Шмелёвой и исходят из предложенного ею понимания текста как метафоры ткань [3], когда любой текст состоит, подобно ткани, породившей само слово «текст», из «двух обязательных составляющих – тематической основы и рематического утка, а также факультативного в плане выражения авторского узора» [4. С. 6].

Авторское начало в работах Т.В. Шмелёвой, как сказано выше, синонимично авторскому узору, но мы, с согласия автора термина, придадим этому термину-понятию свое дополнение-расширение.

Для авторского начала сохраним определение автора термина, по Т.В. Шмелёвой: «Авторское начало – смысловая часть текста, в которой проявляется речевое поведение автора и его рефлексия по поводу своего текста» [3. С. 39]. Только в нашем понимании речевое поведение автора заключается не только в экспликации прямого авторского модуса: «я, мне, меня, по моему...» и т.д., но может быть глубоко имплицитным, скрытым под множеством вещей от языковой игры и оригинальной метафоричности до свободы в расположении и перерасположении фактов (элементов дикту-

ма), от сознательного наделения персонажей художественного текста высказываниями, противоречащими кредо автора, до композиционных приемов. Для нас нет идеальных сущностей в понимании автора – авторов-повествователей, лирических героев, масок автора и т.п., – всё это лишь приемы, даже не автора, а жанра, – для нас существует только автор во плоти, реальный автор, конкретная языковая личность. Авторское начало, по нашему убеждению, явление текстостроительства более, чем явление текстовосприятия (масок, героев и образов).

Существует множество попыток обрисовать объем и содержание автора как «языковой личности» [4, 5].

Исходя из таких работ, оказывается, что зависимость текста от автора определяется: 1) принадлежностью автора к одному из типов речевой культуры (элитарной, средне-литературной, литературно-разговорной и др.); полу, возрасту, профессии; 2) психологическими характеристиками автора – его темпераментом, склонностью или не склонностью к рефлексии и т.д.

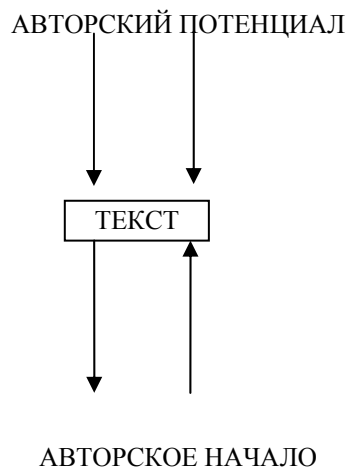
Как нам представляется, при таком «социологически-психологическом» подходе к понятию языковой личности автора и в конечном итоге к глобальному понятию автор лингвисту придется вводить в качестве базовых данных еще немало не имеющих отношения собственно к лингвистике факторов: почему бы не дополнить «анкетную» характеристику автора такими графами как женат (замужем)/холост (не замужем), ведь первый (первая) наверняка будет изначально иметь несколько иную систему принципов по многим социальным и моральным вопросам, а также иной психотип, чем второй (вторая); не лишней окажется графа «национальность» – этническое начало как бы глубоко ни было спрятано в человеке, все равно будет так или иначе прорываться в его ментальной деятельности, оказывать влияние на систему оценок, тревожить эмоциональную область и т.д. При таком подходе не помешают подразделы графы «образование»: если высшее – какое именно, ибо между, скажем, филфаком МГУ им. М.В. Ломоносова и филфаком Хабаровского пединститута есть существенная разница, нелишней

окажется графа «место проживания» (столица/провинция; город/деревня), нужна будет даже графа «место рождения», поскольку формирование языковой личности носителя русского языка, проведшего детство и молодость в Туркмении, будет отличаться от формирования языковой личности прожившего всю жизнь в Санкт-Петербурге и т.д.

Нам представляется, все же лучше иметь дело с результатом – текстом, и уже оттуда лингвистическими методами судить о категориальных составляющих таких явлений, как «языковая личность автора» и т.п. Но и не хотим сказать, что при лингвистическом анализе текста можно вовсе обойтись без учета набора объективных возможностей создающего текст, а также его психологических и социальных особенностей.

Предлагаем тип языковой личности автора (возможности мимикрировать под различные языковые типы для автора художественных текстов) и его объективные психологические и социальные характеристики объединить в область «авторский потенциал» и сделать эту область пред-областью лингвистического исследования, «сенями» перед входом в «избу-читальню». Итак, по нашему мнению, рассуждения об авторском потенциале (наборе характеристик-возможностей языковой личности) одновременно выходят за пределы собственно лингвистического анализа и предваряют его.

Набор всех, скрытых и явных, проявлений автора в тексте предлагаем назвать «авторским началом», а вербальное проявление автора (как художественного так и нехудожественного текста) – «прямым авторским началом», синоним – «прямое проявление автора в тексте». Итак, «авторский потенциал» будет существовать как бы «до текста». В процессе создания, редактирования и утверждения окончательной редакции текста «авторский потенциал» объективно преломится в «авторское начало» – любые, включая скрытые, имплицитные, подтекстовые, логические, композиционные, стилистические и т.д. проявления автора в тексте, включая прямое авторское начало – только экспликация авторского «я», только словесные проявления автора в тексте. Схематически это будет выглядеть так:



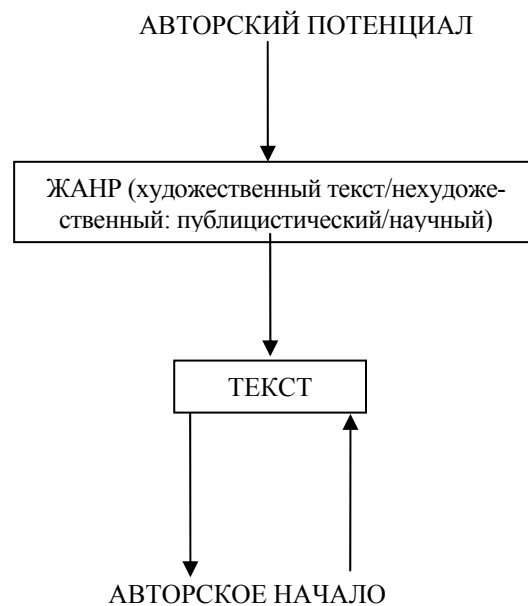
Две стрелки от возможностей автора, авторского потенциала – его чисто филологический потенциал, или «искусство слова», и нефилологический, т.е. «общекультурный» вкупе с «жизненным опытом», потенциал. Две про-

тивоположно направленные стрелки от авторского начала к тексту – авторское начало как движущая сила текстостроительства и авторское начало в восприятии читателя (в том числе наиболее пристального – исследователя).

Но есть еще один элемент, объективно влияющий на то, как в конечном итоге будет построен тот или иной текст с точки зрения авторского модуса и, в конечном счете, какой вообще модусный портрет будет иметь тот или иной текст. Между авторским потенциалом и текстом есть еще одна «линза», преломляющая силу авторских интенций, превращающая потенциал в кинетику – жанр. Под жанром мы понимаем *выработанную самой практикой коммуникации типизированность текстов* (не только письменных, но устной речи), а именно – типичность в последовательности смысловых элементов, композиционных схем, типичность

способов изложения, типичность взаимообусловленности самого явления действительности и его текстового отражения (в художественном тексте она условная, в нехудожественном – безусловная); большое значение в современности приобретает и так называемый «формат», т.е. не только указанный объем, но и целый реестр предписаний, «каким должен быть текст», и формальных и содержательных, исходящих из целей групп, контролирующих продуцирование публичных текстов.

В наиболее полном и бездетальном (общем) виде наша схема будет выглядеть следующим образом:



Как видно, в наших схемах нет места образу автора. И это не случайно. Лингвисту имеет смысл интерпретировать текст (оставаясь лингвистом), только когда он выявляет из текста семантическую информацию, т.е. когда он работает в поле *действительность – смысл – текст*, при этом работает с эксплицитными или имплицитными *формами* смысла, данными в этом тексте. Отличительной чертой художественного, да и некоторых нехудожественных жанров (например, очерка и фельетона) является сосуществование в довольно сложных и запутанных отношениях *семантической и эстетической информации*, определенной хиазм формул *действительность – смысл – текст* и *действительность – образ – текст*. А.И. Домашнев, И.П. Шишкина, Е.А. Гончарова, с которыми трудно не согласиться, говорят и о *полифункциональности* художественного текста, находя в нем функции эстетические, философские, этические, исторические и др. [7]. Как нам представляется, именно искусствоведческому (литературоведческому, культурологическому) анализу более всего релевантен образ автора как некий ментальный конструкт трех типов: а) сложившийся в сознании адресата художественного произведения (часто крайне субъективный, ведь рассуждения просточитателя о произведении и его авторе редко идут дальше простых высказываний типа «понравилось/не понравилось», соответственно автор «понравился/не понравился»); б) описанный в результате анализа исследователя,

владеющего мультидисциплинарными методиками (эстетика, теория литературы, философия, история литературы, включая биографический метод литературоведения); в) как атом определенной культурно-исторической молекулы (направления, течения, школы).

Одна из главных задач лингвиста, изучающего текст, на наш взгляд – *найти общее между художественными и нехудожественными жанровыми преломлениями авторского потенциала*. Для этого корень «автор», содержащийся в производных терминах, думается, должен пониматься только буквально. Другими словами, задача лингвиста, работающего с художественным текстом, не в том, чтобы своими специфическими методами выяснить, как автор создал образ, а в том, чтобы выяснить, какие идеи вложил автор в свою систему образов, в том числе где его голос прорвался чистым отношением к предмету мира. Тогда в том же художественном тексте мы четко разделим три типа «говорящего»: один будет естественным – сам автор во плоти, а два – ментальными (идеальными) – рассказчик и персонаж (первый – я-персональность, второй – ты- и он-персональность). С определенным – довольно существенным – преломлением эта типизация будет работать и во многих нехудожественных жанрах, например очерке, зарисовке, репортаже. Тогда мы не будем выстраивать схемы и перспективы, смешивающие референтов и денотатов, как сплошь и рядом происходит в работах, посвященных интерпретации художественного текста, когда «точка зрения» реального

автора может совпадать, а может не совпадать с «точкой зрения» рассказчика [8. С. 18]. Когда автор, рассказчик и персонаж могут занимать разные позиции по отношению к изображаемому, когда реальное сознание спорит с воображаемым и т.п., т.е. когда наука об искусстве превращается в «искусство об искусстве».

Как в крупной форме художественного текста, например в романе, так и в крохотном жанре СМИ, например заметке, автор, в конечном счете, преследует только одну цель – выразить определенную идею, т.е. взгляд на мир (часть этого мира). Причем как языковая личность автор не меняется, взялся ли он за заметку или за роман. Только *инструменты автора* в каждом жанре разные: в заметке это сами факты действительности, которые автор волен отобразить, так или иначе расположить в тексте. А в художественном жанре, кроме элементов самого мира, это множество условностей и типизированностей, как-то: «роли» повествователя, персонажа-рассказчика, он-персонажа, понятия композиции и сюжета, обязанности давать «речевые характеристики» и в целом «характерь» и т.д. Из утверждения В.А. Кухаренко, что «образ автора, личность автора раскрывается из его отношения к теме» [8. С. 15], извлекаем словосочетание «образ автора» и тогда полностью соглашаемся. Да и в этой работе сказано ясно и почти правильно: «Образ автора – определенное отвлечение от биографической реальности, всегда несколько идеализирован» [Там же]. Уточним – всегда идеализирован. Понятие автора в нашем понимании всегда конкретно и относится собственно к личности.

В литературе описаны три основных элемента проявления автора как языковой личности: Ю.Н. Карауловым как три уровня – вербально-семантический, когнитивный, мотивационный [5]; другими исследователями – в иных терминах, но сравнимых концепциях, например, Н.С. Болотновой так: «За “образом автора” стоит авторская личность с присущим ей лексиконом, грамматиконом, прагматиконом» [9. С. 314]. Наши будущие задачи – дать полный список имплицитных и эксплицитных, вербальных и логических, текстовых и подтекстовых проявлений автора как языковой личности в художественном и нехудожественном типах текста.

Здесь крайне необходим пример, когда в области сложнейшей условности, выработанной всем человечеством, объективированной историей, тысячелетиями, – художественной литературе, в сложнейшем из видов коммуникации – романе, мы встретили бы, во-первых, синжанровое понимание автора как естественно говорящего, когда бы сознание и кредо автора, преломив-

шись о жанровую линзу, не перестали бы быть сознанием и кредо подлинного автора, кроме того, когда понятие «авторское начало» выражалось бы прямо.

Такие примеры у нас, конечно, есть. Один из них – это целый роман Милана Кундеры «Бессмертие», где автор реализует свое авторское начало через сложный вербальный авторский рисунок, где в некоторых главах выступает не только как типичный посредник между читателем и художественным миром своего произведения, автор-демиург, всезнающий и вездесущий, но и как философ и публицист, а также как историк литературы, причем использует чуть ли не аппарат научного текста, со ссылками и точным цитированием – цитата 1; где он описывает свое отношение к собственным ментальным конструкциям – персонажам, причем как к живым людям; где он говорит о своем авторском замысле – цитата 2. Причем эти отрывки не лишены (помним о «линзе жанра») и некоторого стилистического налета беллетристики.

Полужирным шрифтом в данных цитатах мы выделили прямое авторское присутствие в тексте (прямое авторское начало, эксплицированный авторский модус, модус я-авторизации).

На этом цитировании пока и закончим.

1. *«Бессмертие. Гёте не боялся этого слова. В своей книге «Из моей жизни», означенной известным подзаголовком «Поэзия и правда» (“Dichtung und Wahrheit”), он пишет о занавесе, на который жадно смотрел в новом лейпцигском театре, когда ему было девятнадцать лет. На занавесе вдали был изображен (привожу слова Гёте) “der Tempel des Ruhmes”, Храм Славы, а перед ним – великие драматурги всех времен. В свободном пространстве между ними, вовсе их не замечая, шел «прямо к ступеням храма человек в легкой куртке; он был виден со спины и ничем особенным не выделялся. Человек этот был, несомненно, Шекспир: без предшественников и преемников, нимало не заботясь об образцах, своим путем двигался он навстречу бессмертию»* [10. С. 57–58].

2. *«Мостовая была забита непрерывно гудящими машинами. Мотоциклы въезжали на тротуары и пробивались между пешеходами. Я думал об Аньес. Ровно два года, как я впервые представил ее себе, ожидая в шезлонге наверху в клубе Авенариуса. То была причина, по которой я заказал сегодня бутылку вина. Роман был закончен, и мне хотелось отметить это событие на том самом месте, где родилась первая идея замысла. Машины гудели, и слышны были крики разгневанных людей»* [10. С. 373].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Шевченко Н.В. Основы лингвистики текста. М., 2003.
2. Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971.
3. Шмелева Т.В. Текст сквозь призму метафоры ткань // Вопросы стилистики. Саратов, 1998. Вып. 27. С. 68–74.
4. Шмелева Т.В. Текст как объект грамматического анализа. Красноярск, 2006.
5. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.
6. Беляева А.Ю., Нагорнова Е.В., Соколова О.И., Абаева Е.В. Зависимость текста от его автора // Вопросы стилистики. Вып. 27. Саратов, 1998. С. 3–9.
7. Домашнев А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста. М., 1989.
8. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. Л., 1979.
9. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. М., 2007.
10. Кундера М. Бессмертие. СПб., 2008.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 19 октября 2009 г.