

5. Темиршина О.Р. Поэтическая семантика Б. Гребенщикова : дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 109.

To the question of the song poetry authorship

In the song poetry there are several types of the synthetic text making: from "single author's" (a singer is the author of both the music and the poetic text) to anonymous (a group creates the song collectively). There is an attempt taken to work out the method ("authorized text centrism") of authorship identification in the systems of the mixed semiosis from the literature study point of view.

Key words: *authorship, song poetry, synthetic text, subtexts, form generative intention, authorized text centrism.*

О.В. МАРЬИНА
(Барнаул)

ОБРАЗ АВТОРА ПРОЗАИЧЕСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ 1990 – 2000 ГГ.

Описывается образ автора прозаических художественных текстов, созданных на рубеже XX – XXI вв. С одной стороны, в это время образ автора по-прежнему понимается как образ системообразующий, с другой – происходит его трансформация, связанная с «расфокусировкой авторского сознания» (А. Генис), смертью автора (Р. Барт), с тем, что автор «давно низведен с пьедестала» (К. Степанян).

Ключевые слова: *повествователь-рассказчик, тексты рубежа веков.*

Образ автора как центр, фокус всего произведения подробно изучен лингвистами и литературоведами. Исследователи обращали внимание на составляющие образа автора (В.В. Виноградов), соотношение «биографический автор – первичный автор – вторичный автор» (М.М. Бахтин), взаимодействие образа автора, рассказчика, повествователя (Б.О. Корман, В.В. Одинцов и др.), реализацию образа автора в художественном тексте (А.Н. Васильева, Н.А. Кожевникова и др.).

На рубеже XX – XXI вв. интерес к изучению образа автора сохраняется. Обращают на себя внимание две основные тенденции (каждая из которых, в свою очередь, включает несколько составляющих) в изучении категории «образ автора». Первая – объединяет исследования, выполненные в традициях учения В.В. Виноградова, М.М. Бахтина, Б.О. Кормана, А.М. Левидова, В.В. Одинцова и др. Это работы, посвященные участникам литературной коммуникации, – читателю, тексту, автору (Л.Г. Бабенко, Н.С. Болотнова, Н.С. Валгина, И.Р. Каримова, А.Н. Новиков, Г.Г. Хисамова и др.); вторая – проявляется в описании отношений автора, образа автора, повествователя, рассказчика (В.И. Заика, А.И. Горшков, В.А. Лукин, А.С. Мамонтов, П.В. Морослин, А.Ф. Папина и др.). Наша работа выполняется в русле второго подхода к исследованию образа автора.

В статье рассматривается центральный образ прозаических произведений, созданных в конце XX – начале XXI в. Именно в этот период в художественной литературе было два идейных требования – «возвращение к истокам» и «переоценка ценностей», связанных главным образом с категорией образа автора. Данная категория квалифицируется на рубеже веков по-разному. Во-первых, как категория, полностью изжившая себя. Последнее положение имеет обоснование, его видят в том, что категория образа автора, разработанная на материале русской классической литературы и, следовательно, несущая на себе ее печать, неадекватна изменившемуся объекту описания – современной русской художественной литературе. Во-вторых, она традиционно понимается как категория системообразующая. По нашему мнению, вне зависимости от принадлежности современного текста к тому или иному литературному направлению образ автора остается центральным в любом художественном произведении.

Исследователи современных художественных текстов отмечают, что, «обратив себя в ребенка, автор <...> возвращается из безнадежно заверщенного взрослого мира в то промежуточное, подростковое состояние, где есть надежда вырасти, обрести смысл, нарастить «метафизический жирок» [1]. Не случайно первые рассказы Л. Улицкой посвящены воспоминаниям о детстве и связаны с беззаботной порой, когда еще не знаешь, что в жизни, помимо ссор между соседями, мелкого воров-

ства (цикл рассказов «Детство 49»), существуют смерть близких людей, разлука, предательство. Тема Т. Толстой – это бегство в замкнутый мир, отгороженный от пошлой будничности прекрасными метафорическими деталями. Чаще всего это мир детства. Герои, сталкиваясь с внешним миром, полным забот, жестокости, предательства, обмана, не хотят покидать загадочный мир детства.

Так, в рассказе Т. Толстой «На золотом крыльце сидели...» выросшая героиня обнаружила, что волшебный мир ее детства грубо порушен годами: *Как давно я здесь не была. Какая же я старая! Что же, вот это и было тем, пленявшим? Вся эта ветошь и рухлядь, обшарпанные крашеные комодики, топорные клеенчатые жардиньерки. Вытертый плюш, штопанный тюль, рыночные корявые поделки, дешевые стекляшки?* Происходит не столько внешнее изменение обстановки, предметов, которые казались героине четверть века назад сказочными, живыми, вызывали любопытство, сколько меняется отношение рассказчицы к жизни – она взрослеет и уже не находит никакой прелести в старых, обшарпанных вещах.

Дети живут в своем мире. Даже трагедию, смерть, опасность они рассматривают иначе, чем взрослые: *Птица Сирип задумала дедушку* (Т. Толстая «Свидание с птицей»). Главный герой рассказа Петя живет в выдуманном мире: рисовая каша в тарелке – это тающий остров масла, плавающий в Саргассовом море; соседка – Тамила, заколдованная красавица с волшебным именем, она жила на стеклянной голубой горе с неприступными стенами, на такой высоте, откуда виден весь мир.

Так же, как в литературе предыдущих десятилетий (1970 – 1980 гг.) повествователь рубежа веков может констатировать факты, безоценочно говорить о происходящих событиях. Такая манера свойственна драматическим произведениям, в которых авторские ремарки содержат сведения о том, кто участвует в действии, где, когда они происходят. Например: *1. Пролетарий спрятал пропуск в карман, взялся за ручки своей тележки и покати ее вдаль. Скоро он растворился в тумане, потом долетел хруст стекла под колесами, и все стихло. Прошла секунда, и какие-то далекие часы стали бить десять* (В. Пелевин. Хрустальный мир). *2. С минуту ничего не происходило. Потом над столом пронесся уже знакомый Коломбине холодный ветерок, от которого всякий раз перехватывало дыхание.*

Огонь свечей качнулся, а Офелия запрокинула голову назад, будто ее толкнула неведомая сила (Б. Акунин. Любовница смерти). В данных примерах содержится информация о том, кто участвовал в ситуации, о действиях героев. Единственное, что выдает не только повествователя, но и рассказчика, это то, как называются/зовутся герои. Пролетарий, Коломбина, Офелия – так обращаются к ним люди близкие, хорошо знакомые, или героев называют так «за глаза», или они сами просят тако-го к себе обращения.

Как правило, повествование в текстах ведется от лица повествователя-рассказчика. Начало произведений – это отстраненное сообщение о каком-то одном или нескольких моментах жизни: *1. У Сергеевой тещи в сорок восьмом году сперли каракулеву шубу* (Т. Толстая. Спи спокойно, сынок). *2. Допустим, в тот самый момент, когда белый указательный палец Дантеса уже лежит на спусковом крючке, некая рядовая, непоэтическая птичка Божия, спугнутая с еловых веток возней и топтанием в голубоватом снегу, какает на длань злодея. Кляк! Рука, естественно, дергается произвольно; выстрел, Пушкин падает. Какая боль!* (Т. Толстая. Сюжет). И даже в это, казалось бы, отстраненное повествование включаются элементы разговорной речи, не характерные для повествователя, но допустимые в речи рассказчика. В первом случае это сочетание «Сергеевой тещи», глагол «сперли»; во втором – сочетание «какает на длань злодея». Ирония создается за счет соединения «высокого» «длань злодея» и не столько «сниженного», сколько обыденного «какает».

Повествование может начинаться от 3-го лица (*Как-то старый монах пробирался с коробкой собранных мелких денег домой, в горный монастырь*), а рассказчик постепенно вводится в повествование (*Хотя таскаться в такую даль народ не обожал — уже давно и упорно поговаривали о том, чтобы заделать в центральном селе филиал, там ставить покойников, там крестить и венчать — а больше храм ни на что не нужен. Сварганить часовню и дело с концом*) (Л. Петрушевская. Завещание старого монаха), на что указывают лексические сигналы, слова, не свойственные речевой манере повествователя (таскаться, сварганить).

Повествователь/рассказчик знает о том, что происходит в душе героя в настоящее время, в сию секунду. Например: *Нинка хотела его предупредить, чтоб он аккуратнее, от этих травяных растворов остаются отвра-*

тительные бурые пятна, но не успела. Он шел мимо нее, и она заметила, что он действительно совершенно выздоровел. Поправился и походка его прежняя, легкая и чуть разболтанная в коленях. И еще. Проходя мимо, он легко погладил ее по волосам, и не кое-как, а своим собственным давним жестом: разведя пальцы гребенкой, он запустил их Нинке в волосы, у самых корней, и прошел ото лба к затылку (Л. Улицкая. Веселые похороны). Достаточно подробно описывается состояние героини, оставшейся совершенно одной в чужой стране, в чужом городе, без родных, без поддержки. Она (Нинка) везде ощущает рядом того человека, за которого вышла замуж, с которым приехала из России в Америку, который терпел все ее причуды, истерики и выполнял любые ее желания.

Рассказчик включается в повествование по ходу действия – он может высказывать свое мнение относительно происходящего, оценивать героев, их поведение и поступки. Нередко он сам является действующим лицом. В связи с этим самой распространенной конструкцией с чужой речью является конструкция с несобственно-прямой речью, что позволяет вести повествование сразу несколькими рассказчикам. Тем самым создается многоголосие, и одна и та же ситуация показывается с разных точек зрения, с разных позиций. Например: *Все эти женщины тоже ходили в обуви от Балли, носили норковые шубы и часы Ориент, и Лидии было даже обидно, что для них это обыденная жизнь, и не могла же она им объяснить, что все они глупые домашние куры, а она, Лидия, птица высокого полета, потому что они-то родились в Швейцарии, в куске сливочного масла, а она, Лидия, в избе с земляным полом и соломенной крышей, до пятнадцати лет ходила либо в валенках, либо босиком, а штаны первые завела уже в Москве, когда, по большому везению, попала в прислугу к хорошей барыне, а до того ходила без порток, как все белорусские кре-*

стьянки... (Л. Улицкая. Цю-юрихь). Происходит наложение речи повествователя и главной героини, которая считает, что всего, что у нее есть в жизни, она добилась сама. Сравнивая себя с теми, кто родился и вырос за границей, а не приехал туда (почти без знания языка) во взрослом возрасте, героиня доказывает себе самой и всем окружающим, что именно она-то и есть «птица высокого полета».

В работе рассматривался образ автора в прозаических текстах 1990 – 2000 гг. Установлено, что если повествование ведется от лица рассказчика, то это либо рассказчик-ребенок, либо вспоминающий о своем детстве герой. Повествователь имеет в современных прозаических текстах разные «лики»: может приближаться по своей речевой манере к автору драматических текстов, выступать в качестве всезнающего или просто констатировать факты и безоценочно говорить о происходящих событиях. В качестве доминирующего типа повествования выступает повествователь/рассказчик. Как правило, в данном случае начало повествования – это отстраненное сообщение о факте, событии, «знакомство с героями», рассказчик же «включается» в повествование по ходу развития сюжета или сам является действующим лицом.

Литература

1. Генис А. Расследования: два. М., 2002.

Image of author of prosaic narrative texts of the 1990-2000s

There is described the image of author of prosaic narrative texts created at the turn of XX-XIX centuries. On the one part the author's image is still perceived as a system image, on the other part there is the transformation taking place that is connected with "author's mind defocusing" (A.Genis), author's death (S.Bart), with the fact that the author was "brought down from the pedestal long ago" (K.Stepanyan).

Key words: *narrator, texts of the turn of centuries.*

