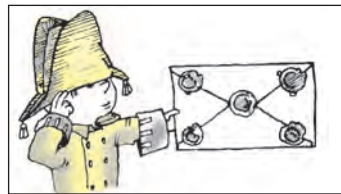


Присутствие автора в художественном произведении



Л.С. Якушина

Статья посвящена определению авторской позиции в тексте художественного произведения. Рассматриваются различные формы присутствия автора в своём творении на примере драматического произведения – комедии А.П. Чехова «Вишнёвый сад».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

авторская позиция, имплицитное выражение авторской позиции, формы присутствия автора в художественном тексте, проблемы коммуникации.

Творец всегда изображается в творении и часто против воли своей.

Н.М. Карамзин

Автор как создатель художественного произведения по-разному связан со своим творением, по-разному присутствует в нём и по-разному воспринимается читателем. Это порождает ряд трудностей при общении учащихся с художественным текстом. Его автор – реальное лицо, человек с биографией, комплексом индивидуальных черт, безусловно, воплотившихся в его создании.

Образ автора – это воплощение, во многом условное изображение самого себя в художественном тексте. Автор присутствует в своём творении **имплицитно**, вербально не выражено. Но при этом **так** изображает действительность, **так** осмысливает и оценивает явления и события, что проявляет себя как субъект художественной деятельности, носитель идеи произведения. Он является выразителем определённой точки зрения, определённой концепции. Позиция автора включает в себя интерпретацию, оценку тех или иных жизненных явлений и воплощает его философские взгляды на мир. Ведущая идея художественного текста всегда эмоционально окрашена. Это своего рода сплав ощущений и чувств, пафос художественного произведения, по словам В.Г. Белинского. Но всё это, повторим, выражается не напрямую, а сокрыто, воплощено в **поэтике** текста.

Поэтому закономерно, читая художественный текст, **понять авторскую позицию**. «Воспринимающему художественное произведение важно добраться, углубиться до творческого ядра личности его создателя» [2]. Без автора, «как бы глубоко он ни был укрыт», текст становится «насквозь механическим либо низводится до игры случайностей, которая по своей сути чужда искусству» [5].

С другой стороны, известна концепция Р. Барта о «смерти автора», согласно которой художественная деятельность изолирована от духовно-биографического опыта создателя произведения. Учёный утверждает, что ныне «исчез миф о писателе как о носителе ценностей», а личность его лишена власти над произведением [1]. После того как текст завершён, полноту власти над произведением имеет лишь читатель; с волей автора считаться не надо, её следует забыть. Таким образом, эта концепция провозглашает идею свободы читателя, его полной независимости от создателя произведения. Как ни странно, но иногда школьники становятся стихийными сторонниками идеи «смерти автора». Они утверждают: «Писатель давно умер, и мы не можем у него спросить, что он хотел сказать в своём произведении, какова его позиция».

Вышеизложенное заставляет нас утверждать: «Творец всегда изображается в творении своём» [3]. Именно поэтому необходимо показать, как

автор обозначает своё присутствие в художественном тексте, как выражается его позиция, идейно-художественный смысл произведения, как бы он «ни был укрыт» от читателя.

Формы присутствия автора в произведении многообразны. Остановимся на некоторых из них. Рассмотрим это на примере драматического произведения – комедии А.П. Чехова «Вишнёвый сад».

Авторская позиция прежде всего просматривается в **названии произведения.** Это, как мы знаем, сильная позиция текста. В заглавии автор зашифровывает смысл своего произведения, имплицитно выражает его главную мысль. Этот смысл раскрывается не сразу, а по мере чтения, погружения в содержание произведения, осмысления его художественно-го мира.

Известно, что первоначально Чехов назвал свою комедию «Вишневый сад». Следовательно, смысл названия мог быть связан с доходом, который приносил сад, с тем, что он был источником богатства и благосостояния его владельцев, когда, по словам Фирса, «в прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили, и, бывало... <...> сушёную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. Денег было!» (здесь и далее пьеса цитируется по изданию [6]).

Однако уже при подготовке пьесы к первой постановке на сцене Художественного театра автор изменил название, которое стало каноническим: «Вишнёвый сад». В этом отчётливо прочитывается авторская позиция: да, теперь сад не приносит дохода, как прежде, но он – источник красоты, поэзии, великолепия. Он – символ прошлого дворянской усадьбы и её хозяев. Вишнёвый сад – один из персонажей пьесы. Почти все герои говорят о нём, он связан с их жизнью и судьбой. Как что-то близкое и дорогое, его передают новому хозяину, продают в чужие руки. И он гибнет на глазах прежних владельцев. Удары топора по стволам вишнё-

вых деревьев символизируют его смерть, конец дворянского гнезда, помещичьей усадьбы. Теперь наступает **время дачников.** Не красота и поэзия, а доход и выгода – истинные ценности нового хозяина. Лопахину не чуждо чувство прекрасного, однако он точно подсчитал, какой доход будет приносить бывшее поместье, если вырубить вишнёвый сад. «Я купил!» – восклицает Лопахин. Пришёл **новый хозяин**, и у него свои представления о жизни, свои ценности.

Итак, уже в названии пьесы просматривается авторская позиция: прощай, старая жизнь; прощай, красота усадебного быта. Да здравствует новый хозяин, но и он нужен, как хищный зверь, «для обмена веществ». Он временщик, дачник. Что же дальше? Кому может принадлежать будущее?

Может быть, Пете Трофимову и Ане? Но они совсем не грустят о гибели вишнёвого сада, о гибели прошлого. Едва ли Петя, «вечный студент», «облезлый барин», «недотёпа», может создать что-то новое. Едва ли можно верить словам Ани: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого». Невозможно понять, куда она зовёт свою мать, утешая её: «Пойдём со мной, пойдём, милая, отсюда, пойдём!» По-видимому, автор намеренно «заставляет» Аню звать Раневскую не «куда», а «отсюда». Главное заключено в подтексте: с прошлым покончено. Опустившийся занавес ставит последнюю точку.

Кто же тогда придёт на смену этим героям? Прямого ответа на поставленные вопросы Чехов не даёт, но есть возможность **предположить**, что он хотел сказать, анализируя расстановку действующих лиц.

Положение героев в пространстве и расстановка действующих лиц художественного произведения – тоже способы выражения авторской позиции.

Может быть, наши предположения спорны, но... Отнюдь не случайное место в комедии занимает лакей

Раневской Яша. Излюбленный художественный приём Чехова – ставить своих героев несколько раз в похожие ситуации, как бы «повторяться», и наблюдать за их речевым поведением, давая читателю возможность разгадать авторский замысел.

Сопоставим две похожие и такие разные ситуации. Вот начало пьесы. **Первое действие.**

В а р я. Яша, твоя мать пришла из деревни, со вчерашнего дня сидит в людской, хочет повидаться...

Я ш а. Бог с ней совсем!

В а р я. Ах, бесстыдник!

Я ш а. Очень нужно. Могла бы завтра прийти. *(Уходит.)*

А вот конец пьесы. **Четвёртое действие.**

В а р я *(из соседней комнаты).* Где Яша? Скажите, мать его пришла, хочет проститься с ним.

Я ш а *(машет рукой).* Выводят только из терпения.

Если в первом эпизоде Яша хотя и всё «рассказал» о себе своей бесстыдной репликой, но всё-таки уходит, чтобы встретиться с матерью через пять лет отсутствия, то в конце пьесы его красноречивый жест и хамская фраза создают окончательный портрет этого персонажа. Он уже чувствует себя «истинным парижанином», изъясняющимся по-французски («Вив ля Франс!»), презирающим всё родное: «...Страна необразованная, народ безнравственный, притом скука». Жить в такой стране он не может: «Насмотрелся на невежество, будет с меня».

По-видимому, не случайно Чехов приводит эти два эпизода, демонстрируя читателю (коммуникативное намерение автора) роль такого, казалось бы, незначительного и отвлечённого персонажа, как Яша. Может быть, присутствие именно этого героя, выдвинутого на авансцену в последнем акте, содержит в себе ответ на вопрос: а что дальше? Кто придёт на смену прошлому и настоящему? Присутствие Яши в комедии, его место в последнем акте

словно символизирует – грядёт хам, презирающий все те ценности, которые дороги не только старым хозяевам сада, но и порядочному человеку вообще.

Перечень действующих лиц в драматургическом произведении – интересный и своеобразный способ представить персонажей, «рассказать» читателям/зрителям о героях и что-то «укрыть» в их характерах, определяя авторскую позицию. Внимательное чтение списка действующих лиц пьесы позволяет составить представление о родственных связях героев, а как бы случайные замечания о возрасте некоторых из них содержат в себе нечто важное для характеристики персонажей и авторского отношения к ним.

Так, читатель узнаёт, что Ане 17 лет. Но тогда, пять лет назад, когда Раневская уезжала в Париж, её дочери было всего...12. Сейчас, после продажи имения, Любовь Андреевна снова уезжает, взяв пятнадцать тысяч, которые прислала Ане ярославская бабушка. А все прежние обитатели имения – Аня, Варя, Гаев, Шарлотта – остаются ни с чем, и все они уходят в никуда.

Ещё одна важная деталь, на которую указывает автор прежде, чем вернуться события: «Действие происходит в имении Л.А. Раневской». Но в имении постоянно живёт её брат Леонид Андреевич Гаев. Ему 51 год (что читатель узнаёт из текста комедии), а у него нет своего дома, нет состояния. Позже он сам «смеясь» скажет: «Говорят, что я всё состояние своё проел на леденцах...»

Значимая подробность: старому лакею Фирсу 87 лет, следовательно, в прошлом он крепостной. Вся его жизнь связана с этим имением, с этим домом и его хозяевами. Даже объявленная воля не заставила его покинуть своих господ. Но вот его реплика: «...Уехали... Про меня забыли...» – характеризует этих прекрасных людей с другой стороны. Образованные, с тонким, поэтическим душевным устройством господ на самом деле –

эгоистичные, чёрствые люди, поступки которых могут привести к преступлению.

И, наконец, присутствие в помещицкой усадьбе купца Лопахина словно о чём-то предупреждает читателя.

Таким образом, перечень действующих лиц с краткими, но значимыми авторскими замечаниями не только содержит характеристику персонажей, настраивает на встречу с ними, погружает в атмосферу быта дворянской усадьбы, но и уже готовит читателя к пониманию авторской позиции, пока ещё глубоко «укрытой» в тексте.

В драматическом произведении, где автор как повествователь отсутствует, особое значение для выражения позиции её создателя приобретают **ремарки** – краткие, как бы брошенные вскользь, или развёрнутые перед каждым действием пьесы.

Остановимся на ремарках, сопровождающих речь персонажей, в частности речь Раневской. Эти краткие замечания автора не только позволяют «услышать», что и как говорит героиня, но и создают своеобразную ситуацию видения. Читатель «превращается» в театрального зрителя, он словно видит происходящее на сцене и может понять психологическое состояние героини, отсутствие глубоких чувств и переживаний, хотя ремарки (*плачет*), (*сквозь слёзы*) часто сопровождают её речь. А главное, в этих сдержанных ремарках, которые комментируют только действия героини, **прочитывается** авторская позиция.

Несколько раз в течение действия пьесы (точнее, три раза!) Раневская получает телеграммы из Парижа, но всякий раз она реагирует на это поразному.

Проанализируем каждую из этих сцен и сопоставим их. Читатель **всё** понимает о происходящем, понимает больше, чем сказано, – это знаменитый чеховский подтекст, «подводное течение», по словам К.С. Станиславского.

Первое действие.

В а р я. Тут, мамочка, две телеграммы. Вот они.

Раневская точно знает: «Это из Парижа». Тут же ремарка: (*Рвёт телеграммы, не прочитав*). Даже если бы не было последующей реплики: «С Парижем кончено...» – действие героини, её жест, обозначенный ремаркой автора, красноречивее всяких слов. Читатель пока ещё не знает, кто послал телеграммы, о чём они, но должен **поверить**: прошлое для Раневской ушло безвозвратно. Любовь Андреевна дома, она рада, счастлива, смеётся и плачет от избытка чувств. Она на родине! «Видит Бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, всё плакала». (*Сквозь слёзы.*) Заметим между прочим, что эти высокие слова о любви к родине прерываются бытовым замечанием: «Однако же надо пить кофе». Разрыв в коммуникации!

Во втором действии телеграмма, неожиданно извлечённая из кармана, прерывает монолог Раневской: «О, мои грехи...» Это рассказ – покаяние, такое неуместное и странное, о том, что она всегда сорила деньгами, о муже, о погибшем сыне, о любовнике, которого она называет «он», который «обобрал её, бросил, сошёлся с другой». А она пробовала отравиться... «Так глупо, так стыдно... И потянуло вдруг в Россию, на родину, к девочке моей <...> Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои!» И тут автор комментирует: (*Достаёт из кармана телеграмму*). Раневская только сегодня получила её, прочитала, знает её содержание: это из Парижа... «Просит прощения, умоляет вернуться...» Именно на этих словах автор помещает ремарку: (*Рвёт телеграмму*). Жест тот же, что и в первом действии, но он сопровождается **иное** речевое поведение героини. Оно связано с её воспоминанием о прошлом и настоящем: её просят простить, умоляют вернуться. И на сей раз жест Раневской оставляет читателя в раздумье. С одной стороны, ремарка

напоминает реплику «С Парижем покончено». А с другой – ведь Раневская уже прочитала телеграмму, и, по-видимому, внимательно. Почему-то она не разорвала её сразу (*достает из кармана*), уже знает, о чём в ней написано. Но ремарка в контексте этого «покаянного» монолога рождает сомнения: покончено с Парижем или нет?

В третьем действии Любовь Андреевна (*вынимает платок, на пол падает телеграмма*). Она не только прочитала её (и это уже не единственное послание: «Каждый день получаю») – она мысленно перенеслась в Париж. Все её дальнейшие слова – это оправдание уже принятого решения и признания: «Я люблю его, это ясно. Люблю, люблю... Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу». И совершенно не важно, что будут говорить окружающие. А слова Пети: «...Ведь он обобрал вас! <...> он негодяй... ничтожество», – вызывают своеобразную реакцию Раневской, которую воспроизводят авторские ремарки: (*Закрывает уши*), (*Рассердившись, но сдержанно*), (*Сердито*).

Итак, анализ ремарок убеждает читателя: с Парижем не покончено. Раневская ещё не сказала, что уезжает, пока она использовала сослагательное наклонение: «...Мне следовало бы съездить в Париж...»

В четвертом действии нет телеграмм, нет оправданий. Решение принято. Раневская собралась **не съездить**, а, по-видимому, **уехать навсегда**. Напрасны призывы Ани: «Мама, приезжай...» Слова Раневской ничего не стоят: «Приеду, моё золото». (*Обнимает дочь*.)

Таким образом, сопоставление и анализ ремарок обнаруживают действия и поступки героев, их чувства и переживания, их подлинные намерения и мысли, а главное – вербально не выраженное, но определённое отношение автора, его позицию.

И, наконец, проблемы **коммуникации** – один из самых важных аспектов выявления авторской позиции.

Исследование коммуникации у Чехова – самостоятельная тема. Особое внимание он уделяет человеческим отношениям, которые раскрываются в процессе общения героев, в процессе их взаимодействия в ходе говорения, слушания.

Чеховский герой – это герой общающийся, и судить о нём надо с позиций теории коммуникации. Главные события в произведении связаны с провалами в коммуникации, неудачами, **помехами** в общении, «диалогами глухих», которые проистекают из разнообразных причин и приводят к разным последствиям.

Чехов не был первым, кто писал в художественном тексте о проблеме общения. Каждая литературная эпоха ставит свои вопросы в этой области, но только у Чехова «провалы», «неудачи», разрыв коммуникации оказываются фатальными и окончательными.

В книге «Проблемы коммуникации у Чехова» А.Д. Степанов пишет: «Провалы коммуникации далеко не всегда могут быть исправлены личными усилиями и доброй волей говорящих, наиболее очевидная ситуация "диалога глухих" – это только вершина айсберга. Проблемы гораздо серьезнее, они затрагивают все стороны коммуникации» [4]. Там же приведён «список нарушений нормальной (или успешной) коммуникации»: это сообщение, фактическое общение, контакт, спор, различные помехи и др.

Сообщение, в котором должна присутствовать коммуникация, подменяется **молчанием** героев, причём иногда немотивированным и долгим. А иногда бессмысленная реплика становится главной речевой характеристикой героя, его лейтмотивом. Бильярдные термины в речи Гаева разрушают процесс коммуникации, обрывают логику рассуждений, так что вместо информации в памяти адресата остаётся бессодержательное «дуэтом жёлтого в середину».

Набор бессмысленных слов с претензией на красоту лишают речь

Епиходова всякой информативности, всякого смысла, служат помехой в общении. А ведь герой, оказывается, объясняется Дуняше в любви (!).

Е п и х о д о в . Несомненно, может, вы и правы. (*Вздыхает.*) Но, конечно, если взглянуть с точки зрения, то вы, позволю себе так выразиться, извините за откровенность, совершенно привели меня в состояние духа.

Часто адресаты сообщения не способны к правильной коммуникации ещё и потому, что не могут справиться с волнением, или раздражением, или неприятием **предмета речи** вообще. Такова реакция Раневской и Гаева на план спасения имения, предложенный Лопахиным. Подробный и аргументированный план, с цифрами и фактами, с точным подсчётом дохода, подробным изложением того, что надо и чего не надо делать, неприемлем для них по определению.

Л о п а х и нВы будете иметь самое малое двадцать пять тысяч в год дохода.

Г а е в . Извините, какая чепуха!

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Я вас не совсем понимаю, Ермолай Алексич.

Коммуникация заканчивается неудачей, так как в репликах Раневской и Гаева нет мотивации, нет аргументов, **нет сообщения**, почему план Лопахина невозможен. Они не слушают и не хотят слышать Лопахина, ибо с негодованием отвергают предмет речи: «Дачи и дачники – это так пошло, простите».

Коммуникации, **контакту** препятствует ещё и то, что герои заняты своими мыслями, погружены в воспоминания, каждый думает о своём, и дело не в том, что люди не могут или не хотят понять друг друга. Чехов ставит более глубокие вопросы. Его интересует общая проблема границ и условий успешной коммуникации, ибо в этом более ярко проявляется концепция художественного текста, авторская позиция.

Проиллюстрируем это из последнего акта комедии.

Действие четвёртое. «Декорация первого акта. Нет ни занавесей на окнах, ни картин, осталось немного ме-

бели, которая сложена в один угол, точно для продажи. Чувствуется пустота».

«Вот и кончилась жизнь в этом доме», – говорит Лопахин. «Минут через десять» все покинут этот дом навсегда. Герои пребывают в различном эмоциональном состоянии, каждый занят своими мыслями. И хотя они здесь все вместе, контакт между ними невозможен. Потому что кроме внешних, механических препятствий коммуникации есть и внутренние, прежде всего эмоциональные. Нельзя не согласиться с А.Д. Степановым, который утверждает, что к провалу коммуникации ведёт «отсутствие эмоциональной заинтересованности». Постоянную эмоциональную заинтересованность чеховский герой испытывает только по отношению к одному собеседнику – самому себе [4].

Так, Гаев, не способный к глубоким переживаниям, говорит (*весело*): «...Теперь всё хорошо». Что хорошо? «...Вопрос решён окончательно, бесповоротно», – вишнёвый сад продан. У Гаева нет дома, нет усадьбы, рушится привычный уклад жизни. После паузы он с гордостью заявляет: «Я банковский служака, теперь я финансист... жёлтого в середине...» Но уже раньше Лопахин прокомментировал это назначение: «Только ведь не усидит, ленив очень...» – да и эта излюбленная поговорка «жёлтого в середину» нарушает контакт между героями, возникает помеха в общении.

Отсутствие контакта особенно ощущается между Раневской и Аней. Любовь Андреевна, казалось бы, занята своими переживаниями, она прощается с прошлым: «...Прощай, милый дом, старый дедушка... Сколько видели эти стены!» Прощается с дочерью, горячо целует её, но то, **что и как** говорит Раневская, едва ли свидетельствует о том, что она понимает Аню, её чувства, думает о её судьбе. Иначе не произнесла бы: «Ты довольна? Очень?» Ведь мысли её уже далеко, в Париже: «Буду жить там на те деньги, которые прислала твоя яро-

славская бабушка на покупку имения – да здравствует бабушка! – а денег этих хватит ненадолго». Поистине «эмоциональную заинтересованность» Раневская испытывает только к себе самой – и это приводит к провалу в коммуникации: Любовь Андреевна не слышит Аню.

Короткий и страстный монолог Ани передаёт её эмоциональное состояние, её мольбу: «Ты, мама, вернётся скоро... не правда ли? Мама, приезжай!..» Для её речи характерны многочисленные повторы («мама, мама, мама», «не правда ли, не правда ли?», «скоро, скоро?»), паузы, разорванные фразы, риторические вопросы.

Хотя Раневская и произносит: «Приеду, моё золото (*обнимает дочь*)», – эмоциональной заинтересованности нет в её словах и жесте. Поистине это «диалог глухих», так как между ними нет внутреннего контакта, герои не слышат друг друга.

Помехи в общении, провалы в коммуникации возникают между героями, когда в их разговоры, воспоминания или просто в молчание **вторгается посторонний шум**. Это неожиданные и тревожащие звуки: «...отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий и печальный» или пугающий шум и грохот: «кто-то быстро идёт по лестнице и вдруг с грохотом падает вниз». Это «Петя с лестницы упал!». Упал в самый неподходящий момент, во время разговора с Раневской, (*в ужасе*) убегая от неё, от её упрёков, от её «страшных» слов: «...Вы просто чистюлька, смешной чудак, урод... <...> недотёпа. В ваши годы не иметь любовницы!..»

Что на это ответить? Грохот от падения с лестницы обеспечивает провал в коммуникации, разрешая эту трагикомическую ситуацию и как бы подтверждая слова: чудак, недотёпа!

Раздаются глухие удары топора по стволам вишнёвых деревьев – рубят сад! Этот шум не мешает разговору

Трофимова и Лопахина, но реплика Ани: «Мама вас просит: пока она не уехала, чтобы не рубили сада», – свидетельствует о той пропасти, отчуждении, которые существуют между героями.

Звон ключей, которые Варя «сняла с пояса и бросила их на пол, *посреди гостиной*», прерывает победный монолог Лопахина: «Я купил!», «За всё могу заплатить», – это не просто прерывает общение, это приводит к окончательному провалу в коммуникации. «*В зале и гостиной нет никого, кроме Любви Андреевны, которая сидит, сжалась вся и горько плачет*».

Итак, коммуникативная сторона художественного произведения позволяет рассматривать его не только по отношению к автору, но и к воспринимавшему его – читателю, зрителю. Этот диалог автора и читателя через художественный текст позволяет «услышать голос автора» и понять идейно-художественный смысл произведения. В диалоге духовной встречи с автором читатель преодолевает «чуждость чужого» (М.М. Бахтин), стремится постичь творческое ядро личности писателя, скрыто присутствующего в своем творении, понять его авторскую позицию.

Литература

1. Барт, Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Р. Барт. – М., 1939.
2. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979.
3. Карамзин, Н.М. Что нужно автору? / Н.М. Карамзин // Собр. соч. ; в 2-х т. – М., 1984. – Т. 2.
4. Степанов, А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А.Д. Степанов. – М., 2005.
5. Топоров, В.Н. Об экзотропическом пространстве поэзии (Поэт и текст в их единстве) : от мифа к литературе / В.Н. Топоров. – М., 1993.
6. Чехов, А.П. Собр. соч. ; в 12-ти т. / А.П. Чехов. – М., 1956. – Т. 9.

Лариса Соломоновна Якушина – канд. пед. наук, профессор кафедры риторики и культуры речи Московского педагогического государственного университета, г. Москва.