

ПРОБЛЕМА «АВТОРСКОГО СЮЖЕТА»

Я отталкиваюсь от представления о сюжетно-композиционном единстве произведения как композиции сюжетов, в которой при помощи множества приемов обнаруживает себя авторская активность, направленная на фабульный материал – на его разработку и переработку, переорганизацию, переоценку. Эта авторская работа создает произведение как целое, структура которого обнаруживает ценностную направленность деятельности творческого субъекта – как в плане «вертикального» развертывания художественного целого (в системе отношений искусства и действительности), так и в плане его развертывания по горизонтали – от начала к концу.

Понятия «авторский сюжет» и «сюжет повествования» периодически используются в нашем литературоведении. Особенно активно они разрабатывались В.П. Скобелевым, который, однако, больше занимался проблемой сюжета повествования. В.П. Скобелев опирался на концепцию сюжета школы теории автора и традицию, восходящую к русской формальной школе. Это значит, что сюжет понимается в этой традиции как переработка фабулы и включает в себя все повествовательные средства ее развертывания, «движение <...> стиливых масс»¹, включая субъектную организацию произведения, движение точек зрения и т.д., вплоть до описаний, диалогов, композиционных форм организации событийного и повествовательного уровней, так что «к художественно организованным событиям» сюжет не сводится² и оказывается «равнопротяжен тексту»³. Таким образом, это понимание сюжета охватывает «движение мысли автора-творца как на уровне героев, так и на уровне зафиксированного в произведении авторского сознания, вне геройного опосредования»⁴. Очевидно, что это позволяет сосредоточиться на собственно авторски-концептуальных аспектах художе-

ственной целостности – формах организации произведения, структурах, в которых происходит авторское конципирование целостности. Если учитывать, что в литературном произведении, по выражению В.А. Свительского, «не все от автора»⁵, то понятие авторского сюжета будет означать выделение в сюжетной организации текста структур, в которых наиболее непосредственно реализуется организующая, конципирующая художественное целое авторская воля. Следует понимать авторский сюжет именно в этом плане – как сознательно целенаправленную деятельность субъекта, проявляющую себя в общей логике сюжетно-композиционной организации произведения в ее процессуальности, ориентированности на решение какой-то творческой задачи. Понятие «авторский сюжет» шире понятия «сюжет повествования», так как сюжет повествования является одной из форм реализации авторского сюжета.

Я хочу остановиться на авторском сюжете в романе XX века, имея в виду очень специфическую форму организации смысла произведения – посредством сознательного конструирования, монтирования текста при помощи определенных приемов его построения, а не прямых вербальных его формулировок, так что схватывание читателем имплицитной логики авторского сюжета является единственным условием понимания смысла произведения.

Предпосылкой такой роли авторского сюжета является:

- во-первых, дефабулизация романа XX века, то есть радикальное ослабление фабулы, ее редукция до определенного мотива (напр., мотив смеха в романе Н. Саррот «Вы слышите их?»), до отдельной ситуации (напр., в романе «Волшебная гора»), определенного состояния, конфликта, не получающего фабульного развития;
- во вторых, разъединение элементов в романе – изоляция отдельных фрагментов текста, разрыв непосредственных, функ-

циональных и каузальных связей и «прагматических» последовательностей между ними, радикальный отказ от линейной, механической непрерывности, что ведет к доминированию «пространственных», композиционных отношений между фрагментами текста, как это показал Дж. Фрэнк.

Оба явления ведут к тому, что ведущим началом, организующим смысл целого, становится не время, а пространство. Надо полагать, что это связано с переоценкой в XX веке представлений о личности, в частности, значимости поступка и проблемы автономности личности. Эта структура моделирует романский мир по принципу доминирования целого над частью – как пишет Н.С. Лейтес, это доминирование состояния мира над состоянием личности. Однако можно говорить о различных тенденциях строить такую картину мира не просто объективно, а как пространство сознания: время жизни, время фабулы обращается в пространство сознания (назову всего два варианта такого построения романа). Прежде всего, это пространство сознания героя (роман внутренней точки зрения, как роман прустовского типа, роман потока сознания или роман лирический).

Другой вариант – это пространство сознания автора («Улисс» Дж. Джойса, «Контрапункт» О. Хаксли, «Берлин-Александерплатц» А. Деблина, «Невиновные» Г. Броха, «Лабиринт» А. Роб-Грийе). В пределе такая организация романа тяготеет к метафоричности и универсальности, символической, проблемно-концептуальной насыщенности, потому что авторское начало, организующее, создающее произведение, предстает не как частная, субъективная точка зрения, а как начало, порождающее целый мир.

Роман авторского сюжета – это роман пространства сознания автора. Авторский сюжет здесь – система приемов, осязаемая, во многом «шитая белыми нитками», обнажающая «швы» и «конструкцию», «сделанность» целого: авторское начало проявляет себя не в слове повествователя, а именно на уровне конструкции целого. Произведение строится не по ор-

ганическому типу, не как саморазвивающееся органическое целое жизненного процесса, а как авторская конструкция, в которой реализуется концепция художника. Отсюда «радикальность абстрактно-формальных средств» (Герман Брох), смонтированность, структурированность и сконструированность произведения в качестве целого, которая не может быть сведена к логике изображенного события, к логике событийного ряда, рассуждений или размышлений автора. Эта конструкция требует от читателя интерпретации, нуждается в объяснении, – в том, чтобы читатель нашел или создал связь между фрагментами, угадал смысл использованных автором повествовательных приемов. Этот смысл не дан как «готовый» смысл произведения, он должен быть выработан читателем, который соотносит все части целого, обдумывает смысл их соотношений. Для этого все элементы целого должны находиться в одной плоскости, в одном пространстве симультанного сосуществования.

Самое же главное – это то, что эти элементы должны быть выделены из прагматической связи, между ними должна проходить изолирующая граница, которая, с одной стороны, выделяет и обособливает элемент внутри произведения, тем самым придавая ему какую-то особую значительность, указывая на некий заключенный в нем смысл. С другой стороны, – и это особенно важно – изолированное внутри целого положение данного элемента позволяет соотнести его с любым другим элементом данного произведения, а также со всей его целостностью. Приемы изоляции создают границы – «горячие точки» смыслообразования, крайне активные апеллятивные структуры, в которых роль «пустых мест» выполняют области на границах между элементами целого. Эти структуры вызывают к активности читателя, провоцируют его на осознанную работу по означиванию текста. Это заставляет читателя осмыслить каждый элемент во множестве его контекстов, в отношениях с которыми формируются целые ряды символических значений: конкретные смыслы этих соотношений

бесконечно множатся, что радикально расширяет смысл авторского сюжета, придает ему продуктивную неопределенность и не позволяет толковать его однозначно – такие границы являются особенно мощным механизмом смыслопорождения.

Построение произведения по принципу его организации по логике авторского сюжета есть развертывание отношений между элементами, сюжетами текста, что ведет к самому существенному преодолению буквального смысла произведения. Опространствливание есть развоплощение, освобождение от заданных границ, актуализация внутритекстовых отношений, а таким образом и одухотворение – завоевание позиции вне объекта, между объектами – на границах. Пространственная форма дает возможность зафиксировать внимание на «здесь и сейчас» не отдельного объекта, а целостности произведения, не на переживании «временности», не на отдельном мгновении во времени жизни от момента к моменту, не на функциональности момента, а на углубленном созерцательном его постижении и переживании в контекстах целого.

Таким образом, авторский сюжет есть в первую очередь «вертикальное» сюжетное развертывание романа как целого, организация его как проблемно-концептуального целого, которое формируется на уровне его внутренней конструкции, моделирующей концептуально обобщенный образ, не раскрывающий свою суть в прямых высказываниях. Этот смысл вырабатывается самим читателем, преодолевающим «непонятность» текста. Эта работа читателя направляется автором, создающим определенную систему соседств и последовательностей фрагментов текста.

Так строится, например, джойсовский образ матери в романе Улисс. Этот роман представляет собой классический образец романа, построенного по принципу авторского сюжета. Образ развертывается в продуманной системе соседства различных мотивов: чаша с желчью у смертного одра матери, горечь (желчь, «горькая тайна любви», «сосуд горьких вод» –

строки из стихов Йитса), страдания матери, боль («боль, что не была еще болью любви»), кольцо залива (тоже чаша!), море зеленого («сопливо-зеленого») цвета и «винноцветное море» (*Эпи ойнопа понтон*), молоко в мерке (опять чаша), женская грудь, старуха-молочница⁶. Мотив моря соединяется с мотивом матери, любви, Ирландии, мотивом возвращения на родину («Я вернусь к великой и нежной матери» – не полностью упоминаемый стих из Суинберна), возглас спасающихся от гибели греков, достигших моря и своих кораблей: «Галатта, Талатта!» (тоже мотив возвращения на родину), взгляд умирающей матери и призыв взглянуть на море⁷ и т.д.

Разветвленная и на первый взгляд совершенно не очевидная сеть мотивов, втягивающая в себя все новые и новые образы, образует как будто случайные связи и соседства, но их просчитанная художником повторяемость и повторяемость соседств указывают на проблемно-концептуальную связь. Эта связь не имеет отношения к фабульному действию, бытовому плану, но она моделирует концептуально важнейший для Джойса принцип единства – единства по мифологическому типу: «все во всем». Как известно, Джойс создает грандиозную разноуровневую систему самых разнообразных аналогий и повторений мотивов, в которых собирается и приводится к единству едва ли не все, что кажется противоположным и отдельным. Эта сложная вертикальная композиция романа высвечивает имплицитный авторский сюжет и на уровне горизонтального развертывания романа: сюжет преодоления разрушительного европейского индивидуализма, возвращения в нерасчлененное единство. Характерно, что авторский сюжет есть и сюжет движения читательского опыта – постепенного, трудного движения к постижению смысла целого. Позиция художника – монологична, но она реализуется в организации сюжета формирования личного опыта читателя.

Этот способ построения романа был описан Германом Брохом как синтаксическая организация «вокабул реальности», целью которой является выработка целостного смысла – преодоления этического хаоса. «Синтаксис вокабул реальности» – это приведение в новую, продуктивную связь знакомых феноменов языка культуры. Брех писал о том, что романист должен работать с действительностью как репортер – это как бы репортажи с места действия, из непосредственного контакта с незавершенной действительностью, но вместе с тем эти голоса реальности роман приводит в поэтическую связь, дающую нравственную оценку миру как целому и таким образом символизирующую искомое ценностное единство человеческого бытия⁸.

Его роман «Невиновные» состоит из отдельных, внешне никак не связанных между собой новелл. Однако Брех выстраивает сложную и необычную композицию целого, создавая циклы, обрамляющие другие циклы, отдельные части романа вводят стихотворения или цикл стихотворений. Все части этого целого разножанровые, они изолированы друг от друга, замкнуты на себе, и тем не менее этот хаос форм и отдельных сюжетов оказывается внутренне организован и композицией, в которой благодаря продуманному соотношению изолированных фрагментов каждая часть создает позицию вневходимости по отношению к другой и к целому. Части начинают освещать и символизировать целое при сквозной системе мотивов, которые, повторяясь и обогащаясь новыми контекстами, наполняются обобщающим символическим содержанием, в свою очередь, создавая новые контексты для тех единств, в которые они входят. Брех использует здесь то, что он называет «громадной символорождающей функцией синтаксиса», позволяющей угадывать все то «невывказанное, а в конечном счете и сверхиндивидуальное», рождающееся «в напряжении между словами и отдельными фактами»⁹. В романе моделируется ситуация ценност-

ного хаоса, но вместе с тем этот хаос преодолевается в этической оценке, формирующейся на уровне авторского сюжета.

Авторский сюжет в романе XX века есть, таким образом, способ ценностного упорядочения материала изнутри, этического просветления того жизненного хаоса, который изображается самым непосредственным образом. Так мыслил свою творческую задачу Альфред Деблин, монтируя свой роман «Берлин-Александерплатц» из разнородных материалов, используя в том числе приемы коллажа. Никак не связанные с фабульным действием вставки эпизодов из Библии, из мифологических мотивов, разговоры пяти воробьев, разговоры двух ангелов о герое романа, появление образа смерти с косой, описания технологических процессов на берлинских скотобойнях, вставные истории, – все эти изолированные врезки в текст романа создают позицию вневходимости по отношению к изображаемым событиям. Они становятся комментарием – комментарием, который дает перспективистское завершение фактам, «пробивает», преодолевает случайность фактов, вносит просветление в хаос, все превращая в урок для героя и читателя. Но если это поучение, то такое, которое воспринимается как итог собственных размышлений читателя.

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 325.

² См.: Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С. 31.

³ Там же. С. 35.

⁴ См.: Егоров Б.Ф., Зарецкий В.А. Гушанская Е.М., Табориская Е.М., Штейнгольд А.М. Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. Вып. 5. Рига, 1978. С. 14.

⁵ Свительский В.А. Проблема единства художественного мира и авторское начало в романе Достоевского // Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1. Ижевск, 1974. С. 179.

⁶ Джойс Д. Улисс / Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. М., 1993. С. 8–9, 12, 15.

⁷ Там же. С. 8–9.

⁸ Broch H. Das Weltbild des Romans // Broch H. Dichten und Erkennen: Essays. Bd.1. Zürich, 1955. S. 211–238.

⁹ Ibid. S. 230.