

УДК 808.

Юлія Ільчук (Радіонова)
(Київ)

ТЕОРІЯ АВТОРА І СТРУКТУРНО-СУБ'ЄКТНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ

Здавалося б, що наприкінці ХХ століття питання про існування автора в художньому тексті вже остаточно вирішене, проте й досі літературознавці не залишають його поза увагою, чи то аналізуючи лінгвістичні маркери авторської позиції в тексті, чи то досліджуючи його наративну функцію. Безсумнівно, без автора не відбувається жодний художній текст. Зникнення автора з точки зору “теорії автора” — це просто відсутність тексту. Ця очевидність стала науковим фактом після багаторічної роботи радянських дослідників над проблемою автора — В. В. Виноградова, Г. А. Гуковського, Л. Я. Гінзбург, М. Бахтіна. Російські дослідники різними шляхами виробили певну методикку вивчення авторської позиції в поезії літературного твору. Формування “теорії автора” відбувалося на тлі сталого інтересу західного літературознавства з одного боку до проблеми “смерті автора”, а з другого — до проблеми “точок зору”.

Теорія автора в сучасному літературознавстві — це концепція літературного твору, основні положення якої сформульовані та зведені в єдину систему Б. Корманом та його школою. Б. Корман розглянув проблему автора через один із її аспектів — як проблему свідомості, позицію автора в літературному творі. Вчений зосередився на вивченні форм вираження свідомості автора в художньому тексті. Ясна річ, він звиз проблему, проте його “теорія автора” в 60-х роках ХХ ст. стала альтернативою для однобічної “гносеологічної” теорії мистецтва, в якій функція автора зводилася до пізнання дійсності та її вираження в певній ідеї твору.

Таке звуження проблеми допомогло літературознавцям сконцентруватися на дослідженні будови художнього слова як матерії, що в ній, увиходячи в стосунки з різними “точками зору”, автор прямо чи опосередковано заявляє про себе в суб'єктній організації твору. Суб'єктна організація сама по собі репрезентує складну будову внутрішнього світу твору, який вбирає в себе весь світ людської свідомості — напружену драму взаємодії свідомостей, стосунків, позицій, “точок зору”, “мов”. Кожне зображене у творі явище виявляється реальністю тієї чи тієї свідомості, і всі ці свідомості твору композиційно співвідносяться з автором, котрий переломлює їх,

перетворюючи у фактурі твору на певну драматичну єдність. За цією єдністю приховується авторське розуміння та оцінка світу.

Проте, розроблена Б. Корманом та його школою “теорія автора” виявила необхідність переосмислення самої проблеми автора і показала, що теорія автора має стати елементом певної загальної теорії, що враховувала б специфіку мистецтва як творчої діяльності, діалогічної за своєю природою.

На жаль, у сучасній західній філології проблема автора вивчається переважно лінгвістами, котрі намагаються довести, що авторська позиція проявляється в тексті завжди вербально, пояснюючи це тим, що будь-який текст сповіщає адресата про адресанта, тобто мовця. Культурологів більше цікавить філософсько-естетичний аспект проблеми автора, а саме: як автор “розігрує” свій твір перед читачем, ховаючи ключ від його розуміння в глибині тексту. Літературознавці звертаються до проблеми автора переважно при наративному аналізі тексту, на макrorівні якого вони виділяють різні комунікативні пари: експліцитного автора та експліцитного читача, імпліцитного автора та імпліцитного читача, наратора й нарататора.¹

Нас же проблема автора цікавить як основа для вивчення поезики літературного твору. Тут ми дотримуємося методології Б. Кормана, який розробив науковий апарат для структурно-суб'єктного аналізу і саме в будові твору виявив систему конкретних структур діяльності автора фактично як діалогу імпліцитно вираженої авторської свідомості з іншими свідомостями. В цій студії ми пропонуємо перейти від корманівського розуміння автора лише як суб'єкта свідомості до розуміння автора як суб'єкта художньої діяльності, сутністю якої є діалог автора з життям. Але це треба зробити не декларативно, а через конкретний аналіз внутрішньої структури твору та його поезики. В цьому ми й бачимо головне завдання свого дослідження.

Отже, ми продемонструємо методикку аналізу художнього тексту з точки зору авторської діяльності. Ми зумисне оминаємо критичний огляд ідей та концепцій, які так чи так стосуються проблеми автора, оскільки наразі вважаємо своїм завданням висвітлити творчу діяльність

автора у структурно-суб'єктній організації твору. Обґрунтовуючи теорію автора як теорію художньої діяльності, ми пропонуємо поглянути на літературний твір та його структуру таким чином, аби побачити в ньому не вираження готової авторської свідомості, а певну структуру мислення, діяльності, що зумовлюють поетику твору. Отже, своє завдання ми бачимо в тому, щоб за допомогою структурно-суб'єктного аналізу виявити суб'єкти оповіді й через їхню взаємодію в товщі тексту побачити діяльність автора.

Так, у товщі художнього твору ми пропонуємо розрізняти такі суб'єкти: *власне автор, оповідач і герой*.

Власне автор ніколи не входить до фабульного простору тексту, він завжди існує поза ним як "концепційний", але це не означає, що він читачеві не доступний. Звісно, ми ніколи не дізнаємося про його зовнішність, характер, особисте життя, але його ставлення до світу, його загальна життєва позиція, його уявлення про основні моральні категорії, — все це розкривається опосередковано, через взаємодію різних суб'єктів твору.

Найближчу до автора позицію займає оповідач, адже авторська позиція виражається переважно через оповідний текст, тому між автором і оповідачем існує відчутна близькість, хоча повної тотожності між ними й немає. "Авторська позиція багатша за позицію оповідача, тому що вона виражається не окремим суб'єктом мови, хоч би як близько стояв він до автора, а всією суб'єктною організацією".²

Оповідач — це одна з ролей автора, яка передбачає не тільки поведінку за певними правилами, а й певний зсув по відношенню до виконавця, прояв "літературного артистизму" автора (В. Виноградов); це одна з форм вираження авторської свідомості. Оповідач може відкриватися читачеві як той, хто бачить героя, звертається до нього, але не виступає в певному образі; нарешті, оповідач може поставати як носій "точки зору", котрий лише згадує про героя і живе тільки в його спогадах. І тому оповідач тут прихований більшою мірою, ніж у першому випадку. Основна відмінність оповідача від автора в тому, що оповідач існує на фабульному рівні, як і решта суб'єктів твору — герої.

Інбуттям "концепційного" автора виступає весь художній текст. "Автор безпосередньо не входить у твір: хоч який шматок тексту ми б розглядали, ми не знайдемо в ньому автора; можна казати лише про його більш-менш складні опосередкування".³

Справді, автор твору стає носієм свідомості, яка не збігається з жодною свідомістю, вираженою суб'єктами мови, а віддається цілісністю всього твору. "Автор — це остання інстанція, що існує поза текстом і в середині тексту і втілюється за допомогою всієї суб'єктної організації, вона визначається як співвідношення всіх уривків тексту з суб'єктами мови (формально-суб'єктна організація) і суб'єктами свідомості (змістовно-суб'єктна

організація)".⁴ Отже, суб'єктний рівень в "теорії автора" стає головним рівнем вираження авторської свідомості — тут, на рівні взаємодії свідомостей, розгортається основна драма авторської концепції. Зрозуміло, що позиція автора перетворюється у серйозну проблему і вимагає аналізу всієї системи стосунків суб'єктів мови і свідомості, співвідношення авторського голосу з іншими голосами в системі цієї свідомості.

Досліджуючи питання, ми аналізували твори І. Франка (повість "На дні", 1880), А. Чехова (повість "Палата № 6", 1892) та Я. Івашкевича (оповідання "Березняк", 1932). Вибір зумовлювався тим, що всі ці твори писалися в період, коли ламалася традиційна оповідна система і поширювалося використання "поліфонічної техніки", яка дозволяла вільно змінювати тип оповіді в межах одного твору: від об'єктивної до різних варіантів суб'єктивної оповіді. В даній студії ми обмежимося структурно-суб'єктним аналізом оповідання Я. Івашкевича "Березняк" (1932).

Отже, структурно-суб'єктний аналіз тексту ми починаємо зі способів ідентифікації суб'єктів оповіді. Ідентифікувати суб'єкт у тексті можна за допомогою фразеологічної та просторово-часової "точок зору".

1. У *плані фразеології* мовностилістичними показниками приналежності "точки зору" певному суб'єктові свідомості в даному тексті є невласне-пряма мова героїв та ономастика.

Невласне-пряма мова — це спосіб введення чужої свідомості, відмінної від свідомості оповідача, в текст. Ця чужа свідомість, як правило, співвідноситься зі свідомістю одного з героїв. Включення невласне-прямої мови в текст не супроводжується зміною суб'єкта мови, але деякі егосентричні елементи мови героя проникають у мовну сферу оповідача.

Активне використання невласне-прямої мови в літературі на межі століть означало, що оповідач втратив монополієне право на текст, що відкрився простір для проникнення "слова" героя, який повністю або частково витіснив оповідача і в мовностилістичному, і в ідеологічному планах.

Нерозуміння цього іноді було причиною наївного прочитання тексту. Так, у фіналі чехівського оповідання "Невеста": "О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, быть веселым, свободным! А такая жизнь рано или поздно наступит!", чехознавці читають авторський гімн світлому майбутньому. Насправді, суб'єктом мови в цьому уривку виступає героїня, а позиція оповідача якщо й відкривається нам, то тільки наприкінці оповідання: "Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город, — как полагала, навсегда".

Отже, невласне-пряма мова стала мовною ознакою багатосуб'єктної прози. Однак у традиційному наративі теж застосовується невласне-

пряма мова. Чим же вона відрізняється від невластивої мови багатосуб'єктної прози?

Невластиво-пряма мова в традиційному нарративі завжди *мотивується* контекстно, як внутрішній монолог героя, або як передача чужої мови тощо; і ця мотивація має бути вираженою експліцитно. Так, наприклад, в оповіданні Гі де Мопассана “Місячне світло”, в якому оповідь загальом монолітна, автор-деміург підкоряє своїй “точці зору” весь художній матеріал. Ось чому невластиво-пряму мову героя у фіналі оповідання можна графічно оформити прямою мовою.

Визначальним при розрізненні невластиво-прямої мови у традиційному нарративі від невластиво-прямої мови в багатосуб'єктній прозі є в першому випадку однорідність свідомості, крізь яку пропущено художній світ тексту, в другому — різнорідність, багатоголосся.

У творі Я. Івашкевича оповідач подає міркування героїв спершу в непрямій мові, наприклад: “<...> nareszcie Boleslaw zaczął opowiadać o wszystkim od początku<...> jaka Bacia była, cicha, dobra, zwyczajna, ale niezwykle miła; jak w ogóle była słabowitego zdrowia od samego urodzenia Oli<...>”.⁵

Тут мова героя адаптується оповідачем, тому в неї не проникають прагматичні елементи мови героя. За кілька сторінок знов з'являється непряма мова Болеслава, але деякі прагматичні елементи підказують, що змінився не тільки суб'єкт свідомості, а й поступово мова героя витіснила мову оповідача: “<Boleslaw> przeciwnie, myślał sobie: *jakby to było dobrze, gdyby żyła Bacia i gdyby tak z nią chodzili tutaj po lesie i po podwórzcu, trzymając się za ręce Bacia na pewno cieszyłaby się z takiego ładnego lata<...>*”

Вибір імені для предиката — Бася, а також однорідні атрибутиви до імені — “cicha, dobra, zwyczajna, ale niezwykle miła” — маркують не тільки особливості мови героя, а й водночас передають його емоційний стан, зігрітий приємними спогадами про дружину. Цікаво, що Стась позбавлений права на власний “голос”, він переважно постає як суб'єкт, що тільки спостерігає, не замислюючись над своїм психічним станом.

Для нас важливе те, що “точка зору” Стася пропускається крізь призму свідомості оповідача. Таким чином автор прагне показати, в якому ілюзорному світі жив Стась до приїзду додому, іронізуючи над героєм: “<Stas> nawet nie wiedział, że nazywają się <drzewa> po polsku “modzrewie”. Стась одірваний від природного життя, саме тому на початку оповідання він каже, що не любить ліс. Для нього справжнє життя залишилося в Європі: “Pożegnał się z tantym światem, jakby to był naprawdę świat. Miss Simons wiotka i nadślın jedwabny jej sukni, i tafla jeziora, i obłoki nad lodowcami, i płyty z Paryża, i kufry z Londynu... *tamto było życie<...>*” [199].

На відміну од незмінної непрямої мови Стася, мова Болеслава поступово ускладнюється за допомогою невластиво-прямої мови. Зміни, які відбуваються в оповіді — перехід від гетеродіге-

тичної оповіді до вільно-непрямого дискурсу при розгортанні сюжету — відсувають на другий план зовнішній сюжет, концентруючи увагу на внутрішніх метаморфозах героїв.

Після зустрічі брати зв'яються один одному: Болеслав розповідає про свої страждання після смерті дружини, Стась — про свою неминучу смерть, але обидва залишаються байдужими і чужими собі. “Boleslaw nie był zadowolony ze swego wygadania się<...>. Zdawało mu się, że Stas przyjął to wszystko za bardzo obojętnie, nie przejął się, nie okazał należytego zainteresowania<...>. Stas nazajutrz był jeszcze bardziej obcy, jeszcze bardziej wesoły i dostępny” [186].

Болеслав, усвідомлюючи сказане братом, уявляє, як “<Stas> umrze, to może nawet lepiej, bo nawet sobie nie można wyobrazić, co z niego mogłoby być. Suchotnik — to jedyna dla niego profesja” [197].

2. *Просторово-часова* характеристика суб'єкта-спостерігача демонструє відношення між суб'єктом і об'єктом у просторі й часі, причому тут враховується не тільки відстань суб'єкта від об'єкта, а й кут зору, з якого подається об'єкт. Б. О. Корман розділяв просторову і часову “точки зору” як окремі категорії. Проте сучасні лінгвістичні дослідження⁶ категорій простору і часу потверджують, що вони нероздільно пов'язані між собою й утворюють «єдиний концепт “простір-час”», який відображає послідовність “збирання” розрізненого простору. Ми теж не розмежовуємо простір і час, хоч і визнаємо, що у певному уривку тексту одна з категорій може домінувати.

Отже, при визначенні просторово-часових координат суб'єкта треба враховувати, що “якщо двоє суб'єктів споглядають той самий крайобраз, вони бачать не одне й те саме. Різна локалізація в просторі призводить до того, що крайобраз прибирає різні постави в очах кожного з них. Те, що для одного займає перший план, вияскравлюючись у всіх своїх деталях, для другого лежить на задньому плані — затінене й розпливчасте”.⁷

Наприклад, перший опис березняку подається з “точки зору” дитини, яка бачить дерева тільки знизу, а в її уяві виникають гіперболізовані казкові образи. Стась, якого змушує “trochę monotonia tutejszej okolicy”, не може по-справжньому оцінити краси березняку, і це потверджується на наступній сторінці: “<Stas> spoglądał bezmyślnie w okno, gdzie spoza pni sosnowych poczęły przebijać promienie<...>. Zresztą nie obserwował zjawisk przyrody, nawet nie myślał o tym, co się w nim dzieje. Trwał w spokoju, chciał bezmyślności” [208].

Отже, “точка зору” на об'єкт розкривається не тільки як ракурс бачення об'єкта, а й як психічне (ментальне, емоційне) ставлення до нього. Так, в уяві Стася березняк постає “сіткою”, крізь яку він бачить могилу матері, — це ближній ракурс. Оля уявляє, що перед нею не дерева, а гігантські велетні — це ракурс знизу. Оповідач, віддалений від об'єкта не тільки локально, а й

емоційно, сприймає і зображує березняк відсторонено імпресіоністично. “A tymczasem tutaj ta piaskowa mogiła w brzezynie była czymś nie do odrzucenia. Weiaż ją miał przed oczami i siatkę białych pni, które w oddało zacierły się i tworzyły biały rozpylony kolor, jakby namalowany muśnięciami pędzla” [181].

Лінгвістика сприймання названого світу — особлива проблема. Інформація про те, що спонукало суб'єкта мови вибрати те чи те слово, закладена в семантико-стилістичному статусі самого знака. В художньому тексті він віддзеркалює унікальний досвід особистості, витворює проекцію світу на особистість, ракурсе бачення предметів, сприймання й відображення. Березняк як “сітка” і березняк як “пляма” не тільки фіксують просторові координати спостерігачів — Стася й оповідача, а й передають їхній емоційний стан — нейтральний оповідача і загострено ворожий Стася, котрий поховав у березняку матір.

Злам у душі Стася відбувається з появою в його житті Малини; він відчув миттєву присутність дівчини всім своїм еством. “Wszystkie podróże i wszystkie spotkania wydawały mu się tylko przygotowaniem do tych trzech dżdżystych nocy<...> Wszystko razem stanowiło radość tak wielką, aż nawet za ciężką do osiągnięcia<...> Stawał w oknach swojego pokoju i patrzył na polurywę szarych nitek, za jaką skrył się świat, patrzył na monotonne szeregi sosen, jak gdyby po raz pierwszy ujrzał je przed sobą<...>” [206].

Цей покрив із сірих ниток осмислюється героєм-спостерігачем зовсім інакше, ніж оповідачем, — в ньому герой бачить знак вищої любові, захисту світу. Стася вже не лякає дощ, він більше не шукає очима блакитного неба. З ним відбувається екзистенційний прорив, що приводить його до іншого сприйняття тієї ж дійсності.

Думка про те, що психічний стан особистості забарвлює світ у різні кольори, не нова. Новим є питання Л. Вітгенштейна: “Я бачу кожний раз дійсно щось інше, чи я тільки інтерпретую різними способами те, що бачу?”, в якому вечний схилився до першої відповіді. Він мотивував свій вибір тим, що “інтерпретація — це мислення, дія, тоді як бачення — стан” і відповідь на нього. Вчений вважає, що кількість можливих світів, що оточують людину, визначається кількістю її можливих станів. Крім того, стан бачення і процес інтерпретації належать різним статусам “я”: візуальне сприймання явища — це миттєвий стан спостерігача, який контактує з об'єктом спостереження в єдиному просторі, тоді як інтерпретація — це осмислення побаченого *post factum*, що являє собою різновид дискурсивного мислення. Обидва статуси перебувають у стосунках взаємодоповнення, характерного для процесу мислення і чуттєвого засвоєння світу взагалі.⁸

У нашому випадку бачимо поєднання “я”-спостерігача з “я”-інтерпретатором. Автор, вдаючись до такого поєднання, зриває з очей Стася

полуду, що заважає йому проникнути потойбіч видимого. Тільки в проміжному, екзистенційному стані людина може досягнути сенсу буття. Стася раптом збагнув, що тільки тоді, коли він кинув все, що за його дотеперішнім розумінням було “великим життям”, “справжнім життям”, щоб спокійно вмерти, життя відкрило йому своє справжнє обличчя. Після прозріння Стася гостріше відчув дійсність, задумався над тим, що має відчувати Болеслав над могилою дружини.

На тлі прозріння Стася Болеслав постає особливо контрастно, адже він позбавлений тих витончених почуттів, що ними наділений його брат. Болеслав нібито проходить ті ж самі етапи, які вже пройшов Стася, але залипається тільки перцептивним суб'єктом. Він живе на сенсорному рівні: йому здається, що життя — це вигадка, тигар, якого легко позбутися. Можливо, смерть брата і розпалене тіло Малини повернули його до життя: він замислюється над новою службою, над переїздом, над тим, що зовсім занедбав Олю. Оповідач підкреслює статичність пейзажу, коли Болеслав повертається з похорон звичним шляхом, проте останньому здається, що він вибрався на широкий простір. Нічого не змінилося навколо нього, але в його душі — “спокій, спокій, майже щастя”.

Отже, на першому етапі структурно-суб'єктного аналізу ми виявили суб'єкти оповіді за допомогою фразеологічної та просторово-часової “точок зору”. На другому етапі ми пропонуємо дослідити діяльність автора на сюжетно-композиційному рівні, де його активність проявляється найповніше. Справді, сюжет — авторська організація матеріалу і в плані ведення оповіді, і в плані організації світу об'єктів. У першому випадку — це послідовність частин тексту, що належать одному суб'єкту мови або відтворюють позицію одного суб'єкта свідомості; у другому — послідовність описів, дій тощо. Сюжет виявляється системою послідовностей, що в них перебувають суб'єкти мови і свідомості, і послідовностей, що в них відбувається зміна відповідних уривків тексту.

Оповідання “Березняк” композиційно побудовано із послідовних “точок зору” — оповідача, Станіслава, Болеслава — перетинаючись, поступово відтворюючи події, вони є основним рушієм для розгортання сюжету. Таким чином, формально оповідання “Березняк” складається з гетеродієгетичної оповіді, особливість якої полягає в тому, що орієнтація читача здійснюється за допомогою маніпулювання оповідною “точкою зору”. Оповідач в такому типі нарації не названий, але він здатний, не порушуючи законів оповідної вірогідності, “проникати скрізь, бути присутнім в усіх подіях, що відбуваються в один час, або розділяються часовою й просторовою дистанцією”.⁹

Але ми застерігаємо від ототожнення гетеродієгетичного оповідача з автором-деміургом. У нашому випадку оповідач не має монопольних

прав на істину, йому не підпорядковуються суб'єкти свідомості. Свідомості оповідача і героїв співіснують на рівних правах.

Це ми спостерігаємо від самого початку оповідання. Приїзд Стася поданий з “точки зору” Болеслава: “: „Już w samym sposobie, jakim Staś wysiadał z bryczki przed gankiem, było coś, co rozdrażniło Bolesława. Wyleciał, raczej wyfrunął z żółtego ekwipażu. Przede wszystkim, Bolesław zauważył szafirowy kolor skarpetek. Spód przykrotkich luźnych spodni kolor ten wydobywał się dobitnym akcentem. Oblegał on niezmiernie chude kostki nóg Stasia” [174].

Про те, що приїзд Стася описаний очима Болеслава, ми дізнаємося з характерних предикатів, які фіксують емоційний стан Болеслава; його непріємно вражає кольорова гама жовтого екіпажу і сафірового кольору шкарпеток у поєднанні з короткими і мішкватими штанами брата — в усьому цьому приховується неприязнь молодшого брата. Розтягнута в часі експозиція інтригує читача, тримає його у напрузі.

Поступово автор ускладнює оповідь: він додає до “точки зору” Болеслава “точку зору” оповідача: “Chociaż poza tym Staś wyglądał zupełnie dobrze. Od owego szafirowego koloru Bolesław podniósł wzrok ku niebieskim oczom brata. Były niezmiernie wesołe. Stach uśmiechał się nimi, naokoło ust w uśmiechu tworzyło się wiele zmarszczek, które zbiegały się w jeden punkt” [174]. Для нас цілком очевидно, що за вказаними словами закріплені інший суб'єкт свідомості — оповідач, тому що Болеслав був не в тому психічному стані, щоб об'єктивно оцінити веселі голубі очі Стася, його умішку і зморшки, зведені в одну точку.

Експозиція оповідання до певної міри є показовою щодо організації цілого твору: в ній автор подає своєрідний ключ для читання, акцентує на запрограмованій розбіжності сприйняття одних і тих же подій, емоційних і ментальних станів різними суб'єктами свідомості. Далі в змістовно-суб'єктну структуру оповідання включається ще один суб'єкт свідомості — Стась, після чого в тексті починають перетинатися дві “точки зору” — Болеслава і Стася. Можна навіть простежити певну залежність змістовно-суб'єктної організації від формальної: розділи, в яких домінує “точка зору” Болеслава, послідовно змінюються розділами, в яких переважно подається “точка зору” Стася. Спогади Болеслава про померлу дружину, його рефлексії чергуються зі спогадами Стася про Європу, про міс Сімонс.

Для структурно-суб'єктного аналізу важливо те, що свідомості братів близькі між собою, хоч і не тотожні. Вони обидва гостро реагують на явища природи — Станіслав, як митець, сприймає гармонію світу в музичних і живописних образах; Болеслав, як прагматик, вживається спокоєм природи: “Pocucie uspokojenia się w przyrodzie było dla niego pewnego rodzaju ulgą. Przez chwilę jeszcze siedział w rowie i nie zastanawiał się

nad tym, czy robota idzie jak należy. Nie myślał nawet o swoich niepokojach” [219].

“Сюжет взагалі є системою взаємодії, діалогу суб'єкта з іншими свідомостями, в яких розкривається та художня змістовність, що описується поняттям “концепційний автор”. Це точка зору на світ, яка прихована в структурі твору і яку мусить розгадати читач. Літературознавець мусить ще проаналізувати, як ці загадки загадані і як їх можна розгадати. Найпростіший шлях — списати все на “концепційного автора”, що виражає свою свідомість, позицію, “точку зору” через посередників — оповідача, героїв”.¹⁰

Але вийдемо за межі гносеологічного розуміння твору.

Концепція сюжету відкриває діалогічну активність автора, свідомість якого народжується в процесі формування твору, в процесі його роботи з художнім матеріалом. Сюжетно-композиційна єдність твору виявляється ідентичною текстові, а сюжет — повним вираженням авторського ставлення до світу, авторської активності в єдності суб'єктних і позасуб'єктних форм, а не вираженням його свідомості. Все художнє ціле можна розглядати як взаємодію, діалог “точок зору”. Як ми пам'ятаємо, “точка зору” характеризується в плані фразеології і в плані просторово-часових координат суб'єкта. Ці показники саме й дозволяють потрактувати її в якості конкретних моментів динамічного формування художнього світу — не тоді, коли він з'являється, а тоді, коли він власне постає — у живому, рухливому художньому плінні.

Насамкінець зазначимо, що ми зробили спробу поглянути на автора художнього твору не як на певну свідомість, вираженням якої є весь текст, а як на рухливу, динамічну категорію, яка завжди перебуває на межі створеного нею тексту.

Отже, інструментом виявлення творчої активності автора є структурно-суб'єктний аналіз тексту, якому ми піддали багатосуб'єктну прозу кінця XIX — початку XX століть. Результати аналізу свідчать, що суб'єктна організація прози цього періоду приховує складну будову внутрішнього світу твору, в якому кожне явище, подія, образ розкриваються з позицій різних суб'єктів. І жодна з позицій, “точок зору” суб'єктів не може вповні виразити авторську свідомість, тому що вона завжди ширша за будь-яку “точку зору” будь-якого суб'єкта. Творча діяльність автора полягає передовсім в організації системи відношень між суб'єктами твору — оповідача, героїв, — що постає перед читачем як напружена драма свідомостей.

Структурно-суб'єктний аналіз оберігає від поверхового тлумачення позиції автора. Міркування ані оповідача, ані героя не можуть бути орієнтиром при аналізі автора в художньому тексті, тому що реальний автор на сторінках художнього твору справді “помирає”, а визначити позицію, “голос”, “точку зору” автора “ме-

тафізичного”, “концепційного”, “прихованого” принципово неможливо: він завжди існує поза предметним світом твору і ховається від нас, як тільки ми до нього наближаємося.

Звісно, теорія автора не може бути універсальною для аналізу образу автора у творах усіх літературних напрямків. Зумовлюється це тим, що саме поняття автора змінне і в різні культурно-історичні періоди наповнюється різним змістом.

Проте матеріал багатосуб'єктної прози дозволяє найглибше зрозуміти діяльність автора в організації художнього матеріалу, у сюжетобудові, у творенні образів. В цій студії ми намагалися показати, яким чином розрізнений, хаоти-

чний матеріал реального світу автор перетворює на художній світ твору.

Свою статтю “Що таке автор?” М. Фуко закінчує відомим запитанням: “Яке має значення, хто говорить?” Відповідаємо однозначно — велике. Людина завжди прагне до витворення розумної і ясної картини світу. І не тільки заради того, щоб подолати хаотичний світ, в якому вона живе, а й для того, щоб до певної міри замінити цей світ створеною картиною. Цим займається художник, поет, філософ — кожний по-своєму. На цю картину та її оформлення людина переносить центр ваги свого духовного життя, щоб знайти там спокій і впевненість, які вона не може знайти в надто тісній та шаленій круговерті власного життя.

Примітки

¹ Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический словарь. — М.: Интрада — ИНИОН, 1996.

² Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. — Куйбышев: Изд-во КГУ, 1981. — С. 41.

³ Там само. — С. 42.

⁴ Там само. — С. 41.

⁵ Jarosław Iwaszkiewicz. Opowiadania 1918—1953. — Spoldzienia wydawnicza. Czytelnik, 1956.

⁶ Кравченко А. В. Когнитивные структуры пространства и времени в естественном языке // Известия АН. Сер. лит. и язык, 1996. — Т. 55. — № 3. — С. 23—78.

⁷ Ортега-и-Гасет Х. Вибрані твори. — К.: Основи, 1994. — С. 365.

⁸ Вітгенштайн Л. Філософські дослідження. — К.: Основи, 1995. — С. 125.

⁹ Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. — Куйбышев: Изд-во КГУ, 1981. — С. 43.

¹⁰ Там само. — С. 51.

RESUME

In this article the author makes an attempt to revise the Korman's understanding of the author in such a way so as to show author not only as a subject of cognition but as a subject of activity as well. The author of the article works out methods of the structural-subjective analysis of the text to represent the author's activity. With the help of the structural-subjective analysis are differed the subjects of narration. There are an author proper, a narrator and heroes there. That is shown under the material of Slavonic prose at the end of nineteenth — beginning of twentieth centuries.