

Сакральные аспекты литературно-художественного авторства

И. В. Пешков

Проблема генезиса авторства

Основной теоретической проблемой генезиса категории авторства представляется авторство в эпохи до времени его очевидного присутствия в культуре. Возникает некий генетический парадокс. С одной стороны, большинство исследующих этот вопрос соглашаются, что понятие «автор», как и «личность», появилось в европейском обществе в тот момент его истории, когда оно совершало переход от Средневековья к Новому времени. С другой стороны, авторы как атрибуты литературных текстов существуют вроде бы с момента появления этих литературных текстов.

Более того, и для долитературного творчества теория подчас предпочитает исходить из более или менее явного наличия индивидуального авторства, в таком случае произведения фольклора трактуются как плод индивидуальных авторов, как сумма отдельных авторов, в которой главный или первый автор забылся: предполагается, что творчество как таковое не может быть не индивидуальным. Пожалуй, можно назвать авторнизацией. Коллективное же творчество понимается как вариант анонимного авторства¹.

Эти предпосылки в трактовке генезиса нельзя однозначно соотнести с какой-то литературоведческой или фольклористической школой, они скорее относятся к области коллективного научного (или даже общекультурного) подсознательного современного человека, который не может себе представить творчество в отрыве от отдельного субъекта. Возможно, конечно, что и в древности, в культурной предыстории творческий процесс основывался на единичных материальных носителях (шаманах, сказителях), но это вовсе не значит, что процесс был субъективен или индивидуален. Субъективность и индивидуальность — рефлексy новейших представлений об авторстве.

По этим, модернизирующим прошлое представлениям, литература Древней Греции, вырастая из фольклора, отличается от последнего прежде всего тем, что она авторская: автор наконец-то не забылся, а получил (сохранил в истории) имя. Но по сути дела тот факт, что «автор» получил имя, не свидетельствует еще о том, что он не забылся. Гомер — хороший пример: имя

¹ Дискуссию об авторстве в фольклоре см.: С. Ю. Неклюдов. Антитезисы к «Метафизике фольклора» И. П. Смирнова // Новое литературное обозрение. № 52. 2001.

в наличии, а сам автор как раз забылся до серьезных сомнений в его изначальном существовании. Впрочем, слепой певец, воплощенный в каменном портрете, — более чем пример: восприятие нами творчества Гомера по аналогии с творчеством новейших литературных эпох — это принудительная авторизация, приписывание непонятного явления в древнейшем генезисе литературы вроде бы понятному современному явлению (автор). Гомеровский вопрос — частичное осознание некорректности подобного приписывания.

Однако, чтобы понять гомеровский вопрос как частный случай вопроса об авторстве в древние эпохи, требуется особый генетический подход. Как только возникает концепция, охватывающая период исторически больше или географически шире одной эпохи значимость проблемы авторства/неавторства встает в полный рост. Например, из известной концепции «рефлексивно-традиционализма» объективно следует отсутствие категории авторства в обозначенной этой концепцией эпохе. Так, во всех разобранных С. С. Аверинцевым случаях авторство в греко-римской традиции только намечается, причем намечается почти исключительно на фоне иной, ближневосточной традиции, где авторство заведомо и с самого начала подразумевается принадлежащим единому Богу, а человек лишь в той или иной мере передает в книге (в предании) его волю. Аверинцев, конечно, размежевал эти культуры, предполагая, что у греков была индивидуальная ответственность за изготовленный текст, но — по отношению к новоевропейской культуре — и сблизил: и то, и другое есть «рефлексивный традиционализм». Так, ответственность древнего грека за изготовленное произведение сродни клейму ремесленника. Но вряд ли можно считать ее формой литературно-художественного авторства.

Когда С. С. Аверинцев называет в качестве примера сложившихся авторов в классической Греции отцов трагедии, то его анализ не идет существенно дальше самой констатации факта данного авторства (и то не совсем в прямой форме)². И эту практически ничем не мотивированную констатацию можно понять: трудно даже усомниться в том, что любой из образцов высокой аттической трагедии — полноценное произведение художественной литературы: с автором, героем, вычлененными формой и содержанием и т.п. Однако сомнение это сразу же возникает, как только привлекается внимание к самой возможности усомниться.

²В одной из самых его интересных статей, рассматривающей возможность категории авторства в античности, за отцами трагедии почти прямо признается авторское начало, столь высок престиж аттической трагедии эпохи высокой классики: «греческая литература создала совсем иные жанры, где явление крупной авторской личности оказывалось неповторимым и необратимым событием, изменяющим облик жанра: здесь прежде всего следует назвать трагедию» (Аверинцев С. С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994, с. 121). С тем, что отцы трагедии изменили облик жанра, вернее, даже фактически создали его, спорить не приходится, но создать жанр культового зрелища еще не значит стать автором литературно-художественного произведения. Хотя последнее утверждение и кажется самоочевидным, оно небесспорно и требует серьезных доказательств.

Были ли у древних греков авторы?

Попытаемся еще раз соотнести с категорией авторства признанных отцов аттической драмы. Эсхил стал творцом трагедии, введя второго актера³, то есть к системе монологов-речитативов (а то и арий) актера-«автора»⁴, отраженной аккомпанирующим первому актеру пением хора, добавил возможность агона-диалога непосредственно на сцене (например, в форме стихомифии). Софокл стал сотворцом классической трагедии, введя третьего актера⁵, его изобретением воспользовался и Эсхил⁶, фактически подтвердив право трем персонажам-маскам одновременно находиться на сцене. Кажется вполне приемлемым предположение, что именно эти театральные по существу преобразования, а не то, что Эсхил и Софокл часто (но далеко не всегда) побеждали на ежегодных представлениях тетралогий⁷, сделали их в глазах древних афинян отцами трагедии. И они действительно отцы трагедии как жанра, а вовсе не авторы отдельных трагедий.

Да и в чем, собственно, личная заслуга античных трагиков в работе над литературным текстом драм? Сюжеты заведомо существовали заранее. Существовали главным образом уже в художественной обработке гомеровских поэм, но также и в общей мифологической традиции. Поэтическая техника, преимущественно песенная, тоже была полностью разработана: хоровой дифирамб существовал задолго до трагедии, индивидуальный поэтический мелос технически предопределял речитативные партии героя. Композиционно трагедия повторяла структуру похоронного ритуала⁸. Мы не видим такого момента, когда хорег мог почувствовать себя автором, творцом нового, своего. Да и в принципе задача хорема воспроизводить, оживлять очень старое, а не создавать новое. Изобретать свое в данной ситуации было бы сродни святотатству и социальное окружение хорема, — в конечном счете, зрители трагического действия, — едва ли поддержало бы его авторские чувства, если бы они все-таки возникли. Космос, который должна была сначала разрушить, а потом восстановить трагедия, уже существовал в полисном сознании и не нуждался в индивидуальном авторстве.

³См., например: Ярхо В. Н. Софокл. М.: Лабиринт. С. 50. В теории кризисов ментальности этот момент формулируется так: «Взаимопонимание становится коммуникативной проблемой не ранее, чем солист выделится из хора. Этот кризисный слом первоначальной ментальности и запечатлела структура древнегреческой трагедии» (Тюпа В. И. Дискурсивные формации. Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 30).

⁴Известно, кстати, что эту двойную роль исполнял в юности Софокл. См.: Ярхо В. Н. Софокл. С. 47.

⁵«... и на этом греческая трагедия остановилась» (Ярхо В. Н. Софокл. С. 50), то есть больше трех действующих лиц сразу на сцене быть не могло.

⁶Ярхо В. Н. Софокл. С. 51.

⁷Третий (младший) отец греческой трагедии Еврипид вообще реже побеждал, чем не побеждал на Дионисиях и Линнеях.

⁸Современная обобщающая работа по этому вопросу: Ищук-Фадеева Н. И. Драма и обряд. Тверь: ТГУ, 2001. Из классических трудов см. прежде всего: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы. Л.: Гослитиздат, 1936; Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923.

Таким образом, с точки зрения представлений того времени, в содержательной структуре трагедии автору не находится места. Не находится ему места и в формальной структуре театрального представления: автор-хорег первоначально не отделялся от первого актера, который, причем именно как первый актер, а не как автор, организовывал все действие. Момент разделения-неразделения этих функций неожиданно, на первый взгляд⁹, находит отражение в «Гамлете», когда герой дает задание Первому актеру подготовить определенное действие, но актер получает от Гамлета не полный текст пьесы, а только отрывок в 16 строк — для внедрения в уже готовый спектакль (2.2.554–556¹⁰). Соответственно, считать себя автором Гамлет и не собирается. Условно-типологически это момент введения Эсхилом второго актера: в шекспировской сцене на сцене одновременно действуют не более двух персонажей — необходимое и (при наличии хора) достаточное жанровое ядро трагедии.

Если для гамлетовского окружения, для тех, кто посмотрел подстроенный им спектакль, все-таки становится более или менее очевидно авторское начало в лице Гамлета (хотя эксплицитно в трагедии это нигде не выражено), то эсхиловско-софокловско-еврипидовскому зрителю авторское начало хорегов совсем не очевидно. Отцы трагедии скорее сценаристы и режиссеры всего действия, но никак не авторы художественного произведения. Введение второго актера, введение третьего актера ничего не меняет в этом отношении. Античный драматург все равно остается первым актером-администратором (хорегом) или просто хорегом-организатором представления, но не автором.

Не стоит думать, что отсутствие поздней литературоведческой категории личного авторства может как-то принизить значение феномена драмы высокой греческой классики. Не принижает же Библию тот факт, что это не литературно-художественное произведение, а аттическая трагедия пятого века в известном смысле функционально аналогична Священному писанию: о сакральном, литургическом смысле театра Афин писали многие (Вяч. Иванов, О. М. Фрейденберг и др.¹¹). Возможно, Библия и греческий театр — просто две разных формы фиксации устного священного предания. Закономерно, что в случае единобожия фиксация осуществлялась в некой потенциально единой форме (книга), а в случае политеизма фиксация мифов происходила в форме ежегодных (сначала раз в год, позднее по два раза) театральных соревнований между различными «командами» создателей трагических тетралогий (аналог священнодействия с очищением в конце), а также между «командами» создателей комедий (аналог сакрального осмеяния, усиливающего катарсис). Команды имели некую автономию в подготовительной и исполнительской работе в полном соответствии со значени-

⁹ А на самом деле вполне закономерно: в процессе возрождения Шекспиром античной трагедии. См. Шелогурова Г. Н., Пешков И. В. Хор ratio в «Гамлете» (Античная трагедия героя Возрождения) // НЛО, 2008. N94.

¹⁰ См.: Уильям Шекспир. Гамлет. Перевод и комментарии И. В. Пешкова. М., 2010.

¹¹ См., например: И. Ф. Анненский. История античной драмы. Спб.: Гиперион. 2003. С. 48.

ем греческого слова, из корня которого, возможно (правда лингвистически заведомо недоказуемо), через много столетий возник общеевропейский «автор»: *αυτος*: сам, один, вместе, сообща, хотя казалось бы набор значений несколько парадоксальный, но не исключено, что именно в этой парадоксальности и следует искать суть понятия авторства, более глубокую, чем наше представление об авторе как хозяине своего произведения.

Возрождение Античности и зарождение авторства

Итальянские, а затем и английские гуманисты играют в «авторов» античности, уже в принципе не слишком отличая Гомера от Вергилия, Сенеку от Софокла и т.д., то есть не очень различая в отношении авторства древнюю Грецию и древний Рим. Гуманисты — подражатели Античности, причем от римских подражателей греческой классике их отличают как минимум две взаимосвязанные вещи. Во-первых, они — более или менее осознанно — ищут собственную индивидуальность¹², подготавливая этим понятие личности в Новом времени, а во-вторых, они — христиане, то есть европейцы, ассимилировавшие ближневосточный опыт единобожия и дополнившие Ветхий завет Новым заветом, который имплицитно включает в себя и новое понимание авторства.

Начнем со второго, потому что это второе было для гуманистов фоновым знанием своей культуры, в отличие от первого, которым они дополняли второе: «Един есть Бог, один Державин» — принципиальная данность для европейских гуманистов: творческое величие Бога и малость претензий того или иного «творца» из людей.

Идея автора кроется где-то в новозаветном представлении о втором, новом творении. Бог создал небо и землю, и человека как венец своего творения (Ветхий завет), но осмысление авторства мира начинается с неудовлетворенности творца и начала творения **нового** неба и **новой** земли (Новый завет): Иисус в известном смысле, такой же, как и гуманисты, подражатель, но подражатель Богу. Однако по-настоящему подражать Богу, перекраивая мир, возрождая его на иных основаниях, никто иной, кроме самого Бога, не в силах, поэтому вводится представление о двойственности (и даже тройственности, которая нужна, — не исключено, — чтобы скрыть двойственность, слишком близкую мифологическому политеизму) самого Бога.

Иисус творит новый мир уже не с неба, а с земли и играет не судьбами народов, как ветхозаветный Иегова, а собственной судьбой и жизнью, ибо на земле посланный Богом (сын Божий) не бог, а Человек. Классическое понятие жертвы Б(б)огу превращается в самопожертвование Богочеловека, вернее, самопожертвование человека, этим актом самопожертвования

¹²Ср.: Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989.

и превращающегося в Бога, утверждающегося в своей божественной сущности!

Сотворить новый мир и умереть в своем творении — разве не это подразумеваем мы, говоря о категории авторства¹³? Разве Толстой в «Войне и мире» не создал целую вселенную и не исчез, не растворился как личность в своем произведении? Что общего между автором этого бессмертного творения и косарем-печником, прародителем целого поколения внебрачных крестьянских детей и т.д. и т.п.? Даже если и есть что-то общее, оно нас мало интересует, когда мы читаем великий роман-эпопею.

То обстоятельство, что в дохристианские эпохи трудно уловить категорию литературного авторства, как — шире — и вообще категорию человека-творца художественного мира, дает возможность решиться на гипотетическое утверждение: чтобы возникло представление о творце и мире, им сотворенном, нужен монотеизм, а чтобы получить представление об авторе-человеке, нужен Христос¹⁴, совмещающий в себе природу творящую и природу сотворенную. Только такой логический фон дает возможность предполагать появление понятия автора-творца. Поэтому перейдем от отцов трагедии сразу к эпохе после рождения Христова, и не формально-хронологически, а типологически, то есть перейдем к той эпохе, которая сущностно определяла себя как христианская, к Средневековью, причем в момент его высшего развития и одновременно заката — к классическому Ренессансу, поскольку, кроме усвоенного принципа творца-человека (в образе Христа), нужен был еще материал для светского творчества: культурная кладовая Античности.

Уже в эпоху Возрождения поэтика, впервые после Аристотеля начинает понемногу осознаваться не как элемент особого, поэтического стиля¹⁵, а как элемент изобретения иного мира, специфическим образом связанного с миром реальным, кстати, тоже впервые в этом риторико-поэтическом разделении появляющемся. Не то, чтобы до этого художественная литература творила свою, независимую реальность, а теперь стала отражать реальность наличную, нет: ни той, ни другой реальности до этого момента не существовало. Существовала смешанная сказочно-сакрально-обрядовая реальность, у которой не было, кроме Бога¹⁶, никакого друго-

¹³Заметим, что эта способность автора умереть в произведении, есть нечто противоположное постмодернистской смерти автора, ибо эта способность предполагает и возрождение. Нечто близкое можно найти в концепции М. М. Бахтина: ««Внежизненная активность» автора по отношению к герою, его особая заинтересованность в нем подобны отношению Бога-творца к человеку и обусловлены тем, что изнутри самой жизни нельзя увидеть ее итоги — ни фактические, ни смысловые» (Н. Д. Тмарченко. Автор // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 19).

¹⁴Мы, конечно, все время имеем в виду исключительно европейскую культурную традицию.

¹⁵Махов А. Е. Европейская поэтика: темы и вариации // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. С. 19.

¹⁶А «авторство Бога» — тоже больше метафора, чем определенное понятие. Даже в семи днях творения — Бог показан не столько творцом мира как целого, сколько ремес-

го автора. Более мелкое «авторство» оставалось размыто между случайными, никак не выделенными индивидами¹⁷. Несколько четче выделялись имена создателей богословских текстов типа Августина¹⁸ или Фомы Аквинского. А в тех жанрах, которые мы могли бы считать более близкими нашему пониманию художественной литературы, в основном фигурируют некие сверхавторские (или доавторские) образования-евангелия, построенные, как показала О. М. Фрейденберг, по типу греческого романа¹⁹ и апокрифы-романы-пасторали как вариации сакральных первотекстов²⁰. Таким было преимущественное развитие мира в фактуре письменности, в форме рукописных книг, прежде всего: высоколобое богословие и религиозные тексты смешанных жанров для народа.

Подобный же дуализм высокого и низкого существовал и в устной традиции, которая вдобавок еще совмещала фольклорно-языческие элементы с элементами христианства, начиная с гомилетики его первых веков и кончая мистериями развитого и позднего Средневековья. Кроме рукописной книги, доступной только избранным, мир как таковой существовал в проповеди и молитве, в мистериях и других театрализованных священных представлениях и, насколько можно судить, нигде больше. Мир светский фактически не отделялся от мира Божьего, здешний смертно-плотский мир (со всеми его сохранившимися древними и постоянно вводимыми новыми обрядами) просто был частью пути в мир горний и в этот высший мир

ленником-формовщиком основных его составляющих. Кроме того, и общего замысла или плана у Бога не было: «и увидел Бог, что это хорошо», то есть, когда творил, не знал, что получится: хорошо ли выйдет. Далее: герои тоже не всегда Богу подчиняются, приходится изгонять их из рая и предоставлять их самим себе: в поте лица добывать себе пропитание и в муках рожать. Автор-Бог как бы изначально сам участвует в игре своего творения и в этом смысле можно сказать, что он творит вероятностное произведение («играет в кости», вопреки надеждам Альберта Эйнштейна), а вероятностное произведение и литературно-художественное произведение — это разный результат деятельности творца, причем под понятием автор мы обычно подразумеваем того, кто создает завершено-целостное, а не вероятностное произведение. Вероятностное произведение — феномен постлитературного времени, времени, в которое мы ускоренным темпом вступаем прямо сейчас.

¹⁷Формально далеко не все произведения Средневековья были анонимными, однако имя скорее освящало авторитетность книги, а не ее авторство: автор есть функция его культурной нейтральности, растворенности в традиции, а значит его авторитетности (См.: Trigg S. *Congenial Souls: Reading Chaucer from Medieval to Postmodern*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2002, p. 77). Авторитет (*auctoritas*) в таком случае не личная заслуга, а скромное умение опереться на традицию: средневековый *auctor* — принципиально не автор, не говоря о том, что речь в данном случае редко идет даже о подобии художественным произведениям.

¹⁸См. Баткин Л. М. О культурно-историческом смысле «Я» в «Исповеди» Блаженного Августина // Баткин Л. М. *Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания: Августин. Абеляр. Элоиза. Петрарка. Лоренцо Великолепный. Макьявелли*. М.: РГГУ, 2000; Баткин Л. М. «Не мечтайте о себе»: О культурно-историческом смысле «я» в «Исповеди» бл. Августина. М., 1993.

¹⁹Фрейденберг О. М. *Евангелие — один из видов греческого романа* // Атеист. 1930. № 59, декабрь. С. 129–147.

²⁰См. Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии. М.: Мысль, 1989.

плавно перетекал (некоторые достигали святости при жизни, а все остальные знали об этом). Мир не столько развивался исторически, сколько рос и ждал: частично прорастал в небо (особенно в церковной архитектуре и ее семиотике²¹) в ожидании (или не дождавшись) конца света. Поэтому в средневековом мире не могло быть никаких независимых авторов, а были лишь переписчики и редакторы-дописчики (*auctor*'ы), категории существовавшие до авторства — виды доавторства, которые не всегда четко различаются между собой²². По крайней мере, Бонаventura, сформулировавший четыре типа лиц, участвующих в создании средневековой книги, не выстраивает среди них иерархии: *ауктор* не имеет никаких ценностных привилегий перед *скриптором*, хотя последний просто переписывает текст, а первый вносит в него свои добавления. Родовое понятие тут **скриптор** — переписчик, но он может быть и *редактором*, и *комментатором*, и дописчиком, в любом случае не отвечающим нашим представлениям об авторстве. Никто и не подписывался под текстами (текстом), даже если делались большие осмысленные вставки. Дж. Берроу приводит свою мотивировку этому факту (отсутствию подписи): монахи из ближних монастырей и так знали, кто написал, и нужды специально подчеркивать это не было, а в отдаленных районах писавшего скорее всего никто не знал, и поэтому ставить подпись не имело смысла²³. Нам представляется, что подобные «бытовые» мотивировки излишни: подпись (условие необходимое, но не достаточное для авторства) не ставилась, потому что никто не ощущал себя автором.

Для того, чтобы ситуация с авторством всерьез изменилась, потребовались по крайней мере две вещи, вернее, два зова: зов из прошлого, то есть открытие античной культуры как потенция иной культуры вообще, и зов из будущего, в этом случае скорее вещь: печатный станок. Открытие и распространение печатной фактуры речи — не просто техническая возможность тиражировать написанное, в первую очередь это возможность сохранять найденное для будущего, человек мог теперь не только переписываться с современниками, передавать свои мысли в пространстве (письмо — главная функция письменности, рукописная книга это тоже в сущности эпистола, только большего размера и более широко направленная), но и передавать свое заветное потомкам, в том случае, если надежды на полное или достаточное понимание современников не было.

Расчленившись во времени, мир расчленился и в пространстве: из сакрального космоса начал выделяться для человека реальный мир, заметно отграниченный от мира загробного. Книга Данте могла появиться только в этот момент, поскольку стало возможным представить это топологически: гуманист (то есть в нынешней терминологии филолог-классик) Данте первым отчетливо показал эту картину дихотомически и таким образом своей

²¹ См. Махов А. Е. Средневековый образ: Между теологией и риторикой. Опыт толкования европейской визуальной демонологии. М.: Изд. Кулагиной, 2011.

²² Подробнее об этих категориях см.: Minnis A.J. Medieval theory of authorship. Lnd.: Scolar Press, 1984.

²³ Burrow, J.A. (1982) Medieval Writers and Their Work: Middle English Literature and its Background, 1100–1500, Oxford, Oxford University Press. P. 40–46.

«Комедией» сделал большой шаг к авторству²⁴, однако, осознав противопоставление миров, он увидел (и показал) все-таки мир загробный, новая, здешняя жизнь у Данте лишь отражение мира нездешнего и одновременно пролог к нему. Обратный вход в новую, собственно здешнюю жизнь скрыт в стиле итальянского языка и факте его применения. «Новый сладостный стиль» и вообще возможность того, что уже было названо им же как новая жизнь («*Vita nuova*»), оказались с высоты «Божественной комедии» под большим этическим вопросом²⁵, ответ на который можно было дать только эстетически, но как раз такой эстетики, необходимо включающей в себя категорию развитого авторства, еще не существовало.

Получается, что автор *Божественной комедии* — на самом деле еще не автор. Его писательская индивидуальность еще не стала авторской личностью. Не случайно комедия — Божественная. «Автор» представляет себя в образе смиренного ученика, которому требуется более опытный поводырь, то есть сам Данте даже не напрямую вдохновляется Богом, как творцы Библии, например, а божественную суть передает ему Вергилий, один из литературных богов гуманистов. Это нам может быть страшно увидеть Данте не-Автором, а он сам как раз боится стать Автором и очень вероятно, что именно за тайную авторскую гордость помещает сам себя в Чистилище. Это понятно: провозгласить себя творцом мира (ладно бы художественного, но именно такой оговорки нельзя и сделать: миры еще всерьез не дифференцировались) не просто страшно²⁶, а почти невозможно перед лицом главного Творца²⁷, а уж тема «Божественной комедии» имеет к Тому прямое отношение. Стоит повторить, что категория художественного мира, в котором можно спрятаться от мира общего и для которого соответственно можно стать автором, тоже еще не сформировалась. М. Л. Андреев, ведущий современный отечественный дантовед, в своей статье 1997 года акцентирует внимание на двойственности образа автора в «Божественной комедии» и приводит к парадоксальному выводу, что в книге существует две, казалось бы, несовместимые поэтики — поэтика истины и поэтика вымысла, по-

²⁴См.: Ascoli A. From Auctor to Author: Dante before the *Commedia* // Cambridge Companion to Dante. Rachel Jacoff, ed. 2nd ed. rev. Cambridge UK: Cambridge UP, 2007. Рр. 46–66.

²⁵См. рассуждения М. Л. Андреева об этической ответственности, осознанной Данте в связи в историей о Паоле и Франческе, впадших в грех после чтения стихов «нового сладостного стиля» (Путь Данте // М. Л. Андреев. Литература Италии: Темы и персонажи. М.: РГГУ, 2008. С. 25).

²⁶Это нам легко говорить, что Данте или, например, Чосер «создал свой...новый мир; он был истинным творцом, хотя мир этот и был вымышленным» (Cherterton G. K. Chaucer. L., 1934, p.19). А тот же Джеффри Чосер в завершении «Кентерберийских рассказов» отрекся не только от них, но и от всех остальных своих по нашим меркам художественных произведений, признал их грехом и покался (см. Дж. Чосер. Кентерберийские рассказы. М., 1996, с 739–740)!

²⁷Хотя существует исследование, в котором доказывается, что Данте не только скрыто имитирует Священное писание, но и представляет себя участником создания Божественных текстов (Little S.M. The Sacramental Poetics of Dante's *Commedia*. Notre Dame, Indiana, 2010). Однако это как раз подчеркивает его неавторское отношение к собственному произведению как художественному творению, ему важнее приблизиться к творцу мира, чем стать автором произведения.

скольку «Божественную Комедию» совместно творят поэт и писец. <...> Встреча их в одном произведении, в одном авторском «я» непредставима и невозможна, но она есть, и «Божественная Комедия, где эта встреча состоялась, завершает более чем тысячелетний процесс взаимопроникновения двух основных начал европейской культуры»²⁸.

Парадокс этой непредставимой встречи можно, с нашей точки зрения, преодолеть тем, что категорию авторского «я», которую использует здесь М. Л. Андреев, не нужно понимать как развитое полноценное литературное авторство. Потому-то встреча противоречащих друг другу образов автора и возможна, что категории единого авторства, понятия собственно автора художественного произведения еще не существует. Встреча писца и поэта **есть** как факт, но представления о литературном авторстве еще **нет**, оно начинает формироваться (в частности и в особенности у Данте), но еще далеко не сформировалось. Все еще в полной мере не сформировалось оно и в эпоху Шекспира, который не просто боится назваться автором, а заведомо скрывает свое авторство²⁹. Подобное действие — прятать имя пишущего — не могло ранее прийти в голову никому в классические Средние века, не могло это прийти в голову и Данте. Это говорит о том, что Шекспир гораздо дальше пошел в осознании категории авторства, он уже не может невинно назвать себя гордецом и оставить свое имя на обложке книги. Одно дело гордится, что ты приложил руку к послушническому труду и косвенно смирять эту гордость в тексте, а другое дело осознать, что ты замахнулся на авторство, на творение нового!

Не в последнюю очередь простодушная смелость Данте связана с тем, что его труд по своей фактурной сути оставался рукописью, т.е. книгой еще в средневековом понимании: переплетенной рукописью, которая будет переписываться и дописываться другими. Данте просто один из переписчиков вечного христианского сюжета о загробной жизни, в лучшем случае auctor, собиратель всех доступных сюжетов на эту вечную тему. Хотя при этом и поэт.

В прозе во многом сохранил функции переписчика-компилятора Джованни Боккаччо³⁰. Эта фигура стоит в одном ряду с Данте, но исторически возникает после него и, если удастся увидеть все еще средневековый характер авторства Боккаччо, то это косвенно подтвердит наши выводы о том, что «последний поэт средних веков, первый поэт Возрождения» все-таки не может считаться автором в понятиях Нового времени.

²⁸ Андреев М. Л. Путь Данте // Литература Италии: Темы и персонажи. С. 30.

²⁹ Псевдонимный характер имени «Шекспир» может считаться сейчас вполне доказанным фактом, причем фактом, не зависящим от решения шекспировского вопроса. Иными словами, не нужно ждать ответа на вопрос, кто скрывался под псевдонимом «Шекспир» (пусть даже это окажется актер, родившийся в Стратфорде), чтобы понять, что имя Шекспир — это псевдоним. См. подробнее: Пешков И. В. Мировое шекспировведение во внутренних противоречиях и, возможно, накануне решительных перемен // Новое литературное обозрение. 2013. № 2. С. 330–350.

³⁰ См.: Minnis A.J. Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages (2d ed. 1988). С. 204 (про Боккаччо и Чосера).

В качестве основы для наших выводов возьмем работы о Боккаччо одного из выдающихся итальянских литературоведов Витторе Бранка, уделяя пристальное внимание его книге «Боккаччо средневековый», в историко-культурологическом плане находящейся в русле трудов Жильсона, Хёйзенги, Курциуса, Доусона, Февра, Нарди, совершивших, как подчеркивает сам Бранка, «радикальный переворот в трактовке и определениях культуры Средневековья и Возрождения, пересмотрев старый, все еще распространенный миф о мраке Средневековья и ярком свете новой эпохи»³¹. Уже само название книги Бранка «Боккаччо средневековый» полемически заострено против существовавшей до этого традиции оценки «Декамерона» как книги специфически возрожденческой, чуть ли не антисредневековой, выводящей человека со всеми его достоинствами и недостатками в качестве главного объекта описания. Однако человек Средних веков тоже вполне может быть назван таким объектом, а, по Бранка, для «Декамерона» таким объектом и является³². Этот «человек» упакован в сто рассказов десяти рассказчиков.

Бранка убедительно показывает в своей книге, что вся конструкция «Декамерона» столь же очевидно готическая, как и конструкция «Божественной комедии» Данте³³, однако построение ведется с помощью посюстороннего, а не потустороннего материала.

«Человеческая комедия» Боккаччо как по форме, так и по содержанию продолжает коллективный процесс средневекового творчества: он просто наиболее способный компилятор в ряду многих. И то, что он в своем письме не советует читать эту книгу дамам³⁴, тоже говорит, если не о многом, то уж, по крайней мере, о не совсем авторском, в нашем понимании, отношении.

В качестве последнего возрожденческого претендента на звание автора, рассмотрим вроде бы заведомо не автора художественного произведения — Николо Макиавелли, создателя «Государя». Этот «нехудожественный» автор, который тем не менее оказал серьезно влияние на Шекспира³⁵, подробно анализируется Л. М. Баткиным с конечным выводом, что «Талант государя по самой своей структуре анонимен... этим и уникален»³⁶. Чтобы править, по Макиавелли, нужно быть никем, дабы в любой момент оказаться способным стать всем, то есть чем или кем угодно, если нужно. Возникает вопрос, является ли анонимность конститутивным моментом авторства

³¹Бранка В. Боккаччо средневековый. М.: Радуга, 1983. С. 12.

³²В. Бранка. Боккаччо средневековый. С. 24. Забегая вперед, заметим, что человек в качестве объекта произведения очевидным образом не становится героем произведения, объект это лишь коллективная сумма человеческих казусов.

³³Такую же готическую конструкцию (только недостроенную) находят в Кентерберийских рассказах исследователи Чосера. См., например: Горбунов А. Н. Чосер средневековый. М.: Лабиринт, 2010. С. 226–232. Перекличка в названии книги с книгой Брана, конечно, не случайна и говорит о многом. Аналогия Боккаччо и Чосера приводит нас снова в Англию, к местному предшественнику Шекспира.

³⁴Бранка В. Боккаччо средневековый. С. 24.

³⁵См., например: Микеладзе Н. Э. Шекспир и Макиавелли. Тема макиавеллизма в шекспировской драме. М.: «ВК», 2005.

³⁶Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. С. 215.

и если так, то как это соотносится с личностью автора, которая присуща этой категории несомненно.

Попробуем несколько расчленить проблематику последней фразы. Во-первых, как понимать анонимность, если предполагать, что она присуща авторству в каком-то отношении? Ведь аноним — это автор, скрывший свое имя, или создатель произведения, чье имя забыто. Это уже два разных, хоть и родственных понятия. Что имеет в виду Л. М. Баткин, утверждая, что структуре таланта государя (правителя) в качестве существенного качества присуща анонимность? Правитель не скрывает свое имя и оно не забывается подданными, значит, под анонимностью таланта тут понимается что-то другое. Имя (вернее отсутствие имени) тут просто отражает сущность субъекта: он изначально не добр и не зол, не быстр и не заторможен и т.д. Он открыт обстоятельствам жизни, свободно реагирует на действия подданных: когда надо добр, когда надо быстр или, наоборот, зол и медлителен, когда это диктуется обстоятельствами. Если понимать это как аналогию авторству, то такое авторство в принципе противоположно личности, хотя Баткин рассматривает Макиавелли в качестве одного из возрожденческих путей к личности. Правда путь, ведущий к личности, еще не обязательно к ней приводит, возможно, это тупиковый путь.

В целом здесь речь идет не о той анонимности, о которой мы говорим, применительно к авторству. Пожалуй, эта анонимность аналогична анонимности ветхозаветного Бога, не имеющего индивидуальных качеств. Абсолютный правитель — бог для своих подданных, Макиавелли его не ограничивает этически, а значит он не работает на границах культурных сфер, как автор в рассмотрении Бахтина, и следовательно, макиавеллиевский Государь является искусственной конструкцией, выполняющей лишь одну функцию — властную. Однако эта искусственная абсолютная власть кое в чем подобна авторской, а именно своей вневходимостью. Такой государь одновременно все и ничто по отношению к своим подданным, как и автор по отношению к своим героям.

Однако автор, будучи вневхимым для героев, не теряет своего этического качества. Он сначала мучительно отказывается от себя в борьбе-любви с героем, а потом утверждает себя, создав независимый мир героев. С точки зрения анонимности, это выглядит так, что творец художественного произведения должен отказаться от себя, войти в качество безымянности-вневходимости и в известной мере всеохватности-вседозволенности по отношению к своим героям. Однако параллельным движением является любовное завершение героя и освобождение его от своего влияния: хорошо описанный многими феномен, при котором герой действует как бы самостоятельно, автор не сочиняет жизнь героя, а она течет по своим законам. С рождением произведения рождается и авторское имя, которое может быть омонимично имени так называемого биографического автора (например, случай Достоевского), а может мало чем его напоминать (случай Шекспира). Причем типологически и генетически второй случай является первичным или общим случаем.

Теория авторства

Постепенно наше исследование подошло к теории. Причем, мы начали с истории вопроса не потому, что это наш методологический принцип: сначала история потом теория. Нет, хорошо было бы сначала определить понятие автора, а потом о нем рассуждать. Но беда в том, что никакого единого сколько-нибудь общеустоявшегося понятия об авторстве в рассматриваемые эпохи не существовало. Для так сказать конкретных авторов действовало в лучшем случае прецедентное право: такие-то имена соотносились с такими-то произведениями. Потом задним числом мы стали переносить на них наши представления об авторстве. И вот тут нас подстерегает вторая беда: мы и сейчас толком не знаем, каковы же наши представления об авторстве. История авторов — огромная, а вот настоящая теория авторства, — мы возьмемся это утверждать, — началась лишь в 20-х годах прошлого века, в работе М. М. Бахтина «Автор и герой. . . ». Хотя сама работа осталась без названия, ее именование в публикации 70-х годов верно передает суть работы: автор — это тот, кто имеет дело с героем создаваемого литературно-художественного произведения, автор определяется не просто произведением, а произведением, в котором есть адекватный автору герой. Не будем глубже уходить в теорию Бахтина по этому вопросу, а рассмотрим лишь ее источники в аспекте темы нашей статьи.

Самые близкие бахтинской концепции авторства отечественные источники обнаруживаются в богословско-философской традиции рубежа прошлого и позапрошлого веков, их и проанализировал Н. Д. Тамарченко. В главе «Проблема автора: теологический подход к телеологии произведения» книги ««Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция» раскрывается связь богословских понятий, проработанных в трудах В. С. Соловьева, Е. Н. Трубецкого и др.:

... Источники идей Бахтина об авторе и герое должны быть там, где разрабатывалась категория диалога. Но следует учесть, конечно, и традиционные представления о Боге-художнике и о мире как «произведении» его, уходящие своими истоками, по-видимому, в античность. Оба направления мысли пересекались в «философии всеединства» и поскольку в целом значение русской религиозной философии рубежа веков для Бахтина сомнений не вызывает, особое внимание должны были привлечь такие фигуры, как Вл. Соловьев, Вяч. Иванов, П. Флоренский, А. Белый³⁷.

Сразу заметим, что, хотя несомненно традиционные представления о Боге-художнике и о мире как «произведении» учесть надо, в данном контексте термин «художник» не стоит напрямую однозначно связывать с понятием автора художественного произведения. Бог «Ветхого завета», как и боги-олимпийцы греческой мифологии, конечно, устанавливали некий порядок

³⁷Н. Д. Тамарченко. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. С. 226.

в мире, первый даже создал его из ничего, но никакой аналогии с авторством тут нет, для авторства нужен герой, без героя — даже Бог не автор, и это совершенно ясно из дальнейшего анализа Тamarченко отечественной богословской традиции и прежде всего трудов Е. Н. Трубецкого. «Е. Н. Трубецкой выдвигает мысль о **взаимном самоопределении** или о *встрече творческих активностей* Бога и мира как о подлинном смысле человеческого *бытия во времени*»³⁸ — это исходная точка анализа боговоплощения. Творческая активность человека предполагает возможность свободного выбора, без этого «Слово не стало бы ни человеком, ни плотью» (МС, 262). Этот акт свободы философ связывает с ответным «Да будет» Девы Марии, которую Е. Н. Трубецкой считает «высшим выражением души мира»³⁹. «К аналогичной идее пришел и Вл. Соловьев — там, где он говорит не о становлении мировой души, а о ее предстоящем только рождении»⁴⁰. Однако есть и принципиальное расхождение: для Трубецкого, по Тamarченко, становящийся мир — «мир внебожественных возможностей», «другое» по отношению к Безусловному. Вот как он определяет эту «другость»: «То, что в Боге есть *субстанция*, то для его *другого* есть *задача*»⁴¹. Это в какой-то степени можно рассматривать как вариант бахтинских оппозиций данности и заданности, бытия и долженствования.

В конце главы «Эстетика» Трубецкой приводит краткие выводы, которые еще раз подтверждаются в «Заключении».

1. «Мир должен быть понят как другое по отношению к «Софии»; «умопостигаемый корень нашего становящегося мира должен мыслиться не как от века осуществленное бытие, а как возможность, не как субстанция, а как потенция»⁴².

2. «Идеал абсолютной красоты . . . предполагает . . . свободное самоопределение человеческой воли, не вынужденное, а добровольное сотрудничество с Божеством»; «Обоюдная свобода Бога и человека с самого начала была понята здесь < . . . > как возможность двустороннего самоопределения, в котором Бог творит, а человек становится соучастником божественного творческого акта»⁴³.

3. «В отличие от учения Соловьева, в котором для человеческой свободы, в сущности, вовсе не находится места, высказанная здесь точка зрения ведет к миросозерцанию энергетическому: ибо она необычайно высоко ценит значение того дела во времени, к которому призвана человеческая свобода»⁴⁴.

Н. Д. Тamarченко обобщает эти выводы, соотнося их с бахтинским подходом: мир для Трубецкого здесь — «существо», т. е. своего рода персонаж,

³⁸Н. Д. Тamarченко. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд. Кулагиной, 2011. С. 231.

³⁹Трубецкой Е. Н. Миросозерцание Вл. Соловьева. Т. 1–2. М., 1995. С. 262–269

⁴⁰Н. Д. Тamarченко. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. С. 231.

⁴¹Трубецкой Е. Н. Миросозерцание Вл. Соловьева. Т. 1–2. М., 1995. С. 272.

⁴²Трубецкой Е. Н. Миросозерцание Вл. Соловьева. Т. 1–2. М., 1995. С. 350, 373

⁴³Трубецкой Е. Н. Миросозерцание Вл. Соловьева. Т. 1–2. М., 1995. С. 354, 378.

⁴⁴Трубецкой Е. Н. Миросозерцание Вл. Соловьева. Т. 1–2. М., 1995. С. 379.

сущность которого потенциальна и должна реализоваться в итоге его собственного становления, свободного самосовершенствования. В то же время достижение этой цели мыслится как результат божественного творческого акта⁴⁵.

Момент активности Бога-Автора и иерархия участников творческого акта подчеркнуты в «Чтениях о Богочеловечестве» Вл. Соловьевым, который фактически моделирует ситуацию автор-герой при рассмотрении *деятельности Бога* по отношению к «субъекту, воспринимающему это действие», т. е. к «вечному человеку»⁴⁶ или же Софии. «Иначе говоря, — продолжает анализ Тамарченко, — в данном случае София — персонаж, протагонист Бога-автора»⁴⁷.

Выше мы заметили, что «без героя — даже Бог не автор» и утверждали, что это можно вывести из анализа богословской традиции (в лице Вл. Соловьева и Трубецкого), проделанного Тамарченко, который предпринял все возможные усилия, чтобы в частности доказать наличие аналогии Бога — *автору* в отечественной традиции, но все аподиктические аргументы заканчиваются на дальних подступах эманации божества в мир через Софию, божественную мудрость, так что Тамарченко приходится доформулировать, что «в данном случае София — персонаж» для Вл. Соловьева, как и «мир для Трубецкого». Эти утверждения, конечно, относятся к категории вероятностного, их трудно полностью как подтвердить, так и опровергнуть. Но, безусловно, даже на уровне метафоры они плодотворны.

Нам представляется, что поиски прямых аналогий Бога и автора художественного произведения могут быть начаты задолго до отечественного богословия, вообще до любого богословия в позднейшем смысле слова, истоки этой аналогии непосредственно в самом «Новом завете». При этом не нужно даже делать дополнительное допущение, что мир — это художественное произведение, допущение явно или неявно противоречащее бахтинской идее разграничения культурных сфер, не предполагающей бытия некоего абстрактного «мира». Евангелие — готовое произведение, да еще не просто художественное, а словесно-художественное. То, что автор этого произведения — Бог, по крайней мере в конечном счете, тоже не нужно специально доказывать, это общее место христианской традиции.

Однако Бог становится автором лишь в том момент, когда героя преднаходит, а не просто порождает из ничего или из себя, эмануруя, например, Софию или всеединство. Именно преднаходит в мире и в качестве своего сына. Христос — эманация Бога (в мире), но и герой в созданном Богом произведении, — «Новом завете», — которое вполне можно считать протоматрицей художественного произведения: во-первых, «Новый завет» потому и новый, что создает свой, новый мир, пусть и с претензией на мир более чем художественный, но ведь и художественный тоже. Во-вторых, в «Четве-

⁴⁵Н. Д. Тамарченко. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. С. 233.

⁴⁶Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 114, 132, 134.

⁴⁷Н. Д. Тамарченко. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. С. 233.

роевангелии» есть Автор и есть рассказчики, разные в каждом из четырех Евангелий. В-третьих, в этом, по выражению О. М. Фрейденберг, «греческом романе» есть действительно новый герой: по-настоящему новый и по-настоящему героический персонаж — спаситель мира.

Бог послал своего сына в человеческий мир, послал как человека, с которым от рождения до смерти происходили определенные события, в этом смысле Бог-отец вступил в этические отношения с Сыном, посылал ангела для его непорочного зачатия, помогал, укреплял и т.п. Сын тоже активно общался с отцом: взывал, молился и пр. Они были в некотором смысле в едином жизненном пространстве.

Как автор «Нового завета» Бог, таким образом, преднаходит героя, а не выдумывает его (такой был бы неубедителен, по слову Бахтина). Затем влагает в голову и уста рассказчиков способность изложить события его жизни. Автор заранее знает о грядущей смерти героя (смерть как способ придания формы в бахтинской концепции) и о его бессмертии, то есть завершает его художественно, любовно обымая его плоть и душу. Но будучи активным внежизненно Бог оставляет Христу духовную свободу, все принципиальные этические решения герой принимает сам, автор лишь придает им эстетическое завершение, форму.

И главное бахтинское качество Бога в этой художественной деятельности — венаходимость: та абсолютная венаходимость герою, к которой стремится любой автор, как идеал представлена в первом христианском авторе — Боге. Вот Кто абсолютно внеположен миру героя в завершенном художественном произведении, вот Кто точно не является рассказчиком излагаемых событий, вообще полностью оторван от наррации в любом ее понимании, вот Кто преодолевает язык: Новый завет передает одно и то же содержание на любом развитом языке. Мы знаем, что Евангелие писали люди, но автор его — Бог. Евангелисты богодухновенны, но они не авторы.

И при этой абсолютной венаходимости автора в Новом завете отражены и моменты «преднахождения» автором своего героя, отражен сам творческий процесс создания произведения. Это и не может быть по-другому, ведь содержанием книги является как раз это: рождение для мира нового героя, готового погибнуть не за часть мира (родовая этика античного героя), а за весь мир, чтобы объединить его своей гибелью. Причем погибнуть не в борьбе с другим, а в борьбе за другого: пострадать за других, радикально других, не замечающих в себе изначально божественной составляющей. Только так можно попытаться убедить их самих в том, что эта составляющая в них есть, что искра Божия заложена в человеке изначально.

Преднахождение героя венаходимым автором как раз и является ключевым парадоксом автора-творца, принципиально неразрешимым никакой логикой. Лишь Бог как автор способен полностью разрешить этот парадокс, поскольку имеет возможность не только преднаходить содержание будущего произведения, но и одновременно создавать его. Лепить содержание не просто формой завершения, а актом преднахождения: в абсолютном смысле изобретать его!

Герой изобретается как действующее в мире лицо и становится этим лицом с помощью произведения. Таким образом, художественное произведение не замыкается в себе, а становится частью ответственной этической реальности мира, событием нашего мира. Ключевое художественное произведение — ключевое событие мира! Такой эстетически подготовленной этике полностью соответствует бахтинская логика взаимодействия культурных сфер.

Конечно, новозаветную авторскую матрицу трудно назвать теоретическим истоком, Новый завет не научная теория и даже не этическая доктрина, ее создание не определено конкретным временем, это произведение находится в постоянном современном становлении, Бахтин просто продолжил ее становление в своем творчестве, в частности несколько концептуализировал и литературоведчески специализировал отношения автора и героя.