

УДК 82.09

**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СУЩЕСТВОВАНИЯ КАТЕГОРИЙ «АВТОРСТВО»
И «АВТОР» В ФОЛЬКЛОРЕ****А.А. МАРДАНОВ***(Полоцкий государственный университет)*

Исследуется эволюция категорий «авторство» и «автор» на ранней стадии развития литературы, связанной с отсутствием письменности, что во многих случаях приводило к «потере» автора, искажению оригинального текста, заимствованию и комбинированию; в дописьменную эпоху также отсутствовали понятия «личность», «индивидуальность» и не могло возникнуть чувство независимости от общества и природы, что подавляло авторское самосознание, заставляло его говорить только от имени общества, создавать собирательные персонажи. На более поздних стадиях, когда тексты стали записываться на различные материалы и подписываться, началась устанавливаться связь произведения с субъектом, текст овеществлялся и тем самым индивидуализировался. Позже, когда появились рукописные и тем более печатные книги, произведения стали более надёжно фиксироваться за их автором, что приводило к развитию авторского самосознания и категории «автор».

Введение. Отношение к авторству в дописьменный период существенно отличалось от отношения к нему на более поздней стадии развития словесности, поскольку человек в то время не был отделён от общества и природы, не обладал самодовлеющей индивидуальностью, личностью, самостоятельностью. «Такая фундаментальная категория литературной реальности, как АВТОРСТВО, фольклору не известна» [1, с. 9], ввиду отсутствия понятий «индивидуальность» и «личность». По этой причине истории литературы не известны имена авторов произведений фольклора. В фольклоре преобладало коллективное творчество, внимание на личности, индивидуальности автора не заострялось. Более того, правдивым, подлинным прекрасным и стоящим какого-либо уважения считалось коллективное, народное, а не индивидуальное творчество. «Дело не в том, что мы не знаем имён одарённых людей, творивших фольклорные памятники; дело в том, что культивирование индивидуальной манеры как особой ценности, осознаваемой в качестве таковой, противоречит самому существу фольклора» [1, с. 10]. Авторская индивидуальность не представляла в то время никакой ценности, так как чувство субъективности, самостоятельности субъекта от своего сообщества и окружающей среды ещё не было развито. Чтобы осознать себя автором, человек должен был сначала осознать себя индивидуальностью и личностью, чего не было в то время.

Человек ещё не существовал сам по себе, не являлся индивидом в более позднем смысле этого слова. Человек не воспринимался как отдельный, отличный от других, самодовлеющий субъект. «Внутреннего человека – «человека для себя» (я для себя) и особого подхода к себе самому ещё не было. Единство человека и его самосознание было чисто публичным. Человек был весь вовне, притом в буквальном смысле этого слова» [2, с. 61]. На этом этапе человек не мыслил себя личностью, следовательно, индивидуальность и биография автора не представляли в то время никакого интереса. Также отсутствовало представление о том, что творчество автора опосредовано его врождёнными и приобретёнными индивидуально-личностными особенностями. Соответственно, на этой стадии развития словесности народное творчество изображало «жизнь общества, в котором личность ещё не дифференцировалась и была всецело погружена в деятельность своего племенного или национального коллектива, в котором сознание людей, а отсюда и их творчество, ещё всецело подчинялось авторитарно-гражданским и религиозным представлениям» [3, с. 36], что подразумевало отсутствие у субъекта свойств и занятий, не присущих и не свойственных его народу.

Основная часть. О субъективности автора не могло быть и речи. Автор не направлял внимание слушателя на свою индивидуальность. В произведении он выражал не свои взгляды или жизненные убеждения, а мнение коллектива, поскольку он не чувствовал себя отделённым от него. Если он и произносил какие-либо назидания и морализировал, то не от своего имени, а от имени общественно принятых норм. В.Е. Хализев писал, что фольклорное «произведение скорее [осознавалось] как плод жизнедеятельности коллектива, чем как творение отдельной личности» [4, с. 54]. Всё внимание содержания произведения фольклора было сконцентрировано не на отдельной личности, а на народе в целом. И.И. Анисимов писал, что «личность в фольклоре [присутствовала] не как чётко определённый, неповторимый индивидуальный характер, а как ёмкий, собирательный образ, что часто даже [подчёркивалось] нарицательным именем героя, наименованием «добрый молодец», «красна девица» и т.п. Даже тогда, когда герой [носил] историческое имя, он [был] лишён, строго говоря, индивидуальной характеристики – поэтому и [были] возможны в фольклоре приурочения одних и тех же сюжетов к разным историческим деятелям и подстановка в одной и той же песне разных имён» [5, с. 507]. То есть герой являлся типичным представителем народа, представлял собой совокупность, насыщенную концентрацию качеств, стереотипно присущих тому типу людей, к которым он относился, например, Иванушка-дурачок, олицетворяющий то, что в современном ему обществе именовалось наивностью, глупостью, рассеянностью; и вышеуказанные красна девица и добрый молодец, воплощавшие в себе признанные народом стандарты красоты, скромности, женственности в первом случае и силы, доблести, отваги – во вто-

ром. Следовательно, такие персонажи не могли быть индивидуальными и самобытными, поэтому они могли переходить из одного произведения в другое, не меняя своих качеств и имён. Их черты могли поменяться только при смене ценностей народа, когда глупостью, красотой или смелостью стали бы называться другие вещи.

В сказке, одном из самых древних литературных жанров, авторская субъективность могла проявляться лишь постольку, поскольку, рассказывая события, автор невольно раскрывал своё отношение к происходящему, стремился к тому, чтобы слушатель разделил его отношение к персонажам и их действиям. По мнению В.В. Виноградова, «жанровой особенностью сказки можно признать и роль автора в ней. Занимая определённую позицию в оценке изображаемого, сказочник не [оставался] в стороне, но прямо [выражал] своё отношение к людям и событиям» [6, с. 112]. Естественно, его мнение совпадало с общественным, но всё-таки сказочник редко оставался равнодушным к происходящему, он сопереживал персонажам, раскрывая свои взгляды на общество, систему жизненных ценностей.

На этом этапе уже присутствовали подражание, заимствование, комбинирование или то, что в современном отношении к авторству именуется плагиатом. На них не существовало запрета, более того, отсутствовало само понятие «плагиат». «Самый факт заимствования или близкого следования за образцом не был тогда унижительным для поэта» [7, с. 9 – 10]. Один рассказчик мог перенимать понравившуюся ему манеру изложения другого повествователя.

Об отсутствии автора в народном художественном произведении говорит Р. Бертон в послесловии к переводу «Тысячи и одной ночи»: «автор неизвестен по лучшей из причин: его не было» [8, с. 37]. Текст «Тысячи и одной ночи», дошедший до наших дней, обязан своим существованием не одному индивиду. Каждый автор привносил что-то своё в тексты сказок, комбинируя, искажая, импровизируя, дополняя их в процессе пересказа, в результате чего они перестали быть тем, чем были в начале. Таким образом, можно сказать, что у данного произведения нет одного автора-субъекта, автора в традиционном и современном понимании этого слова. Его автор коллективный. Говорить же о том, что народные художественные произведения не имеют автора вообще, неверно. Произведения фольклора зачастую имеют бесконечное множество авторов, следовательно, правильнее говорить, что автор народного произведения не известен, а не отсутствует.

Если произведение создавалось в дописьменный период, за ним не могло закрепиться имя определённого автора, поскольку до того момента, когда оно переносилось на бумагу, проходило много времени, произведение подвергалось большому количеству пересказов и искажений многочисленными рассказчиками, в результате чего имя настоящего автора, являющегося первоисточником, создателем сюжета, основных идей, ключевых эпизодов, которые впоследствии менялись от одного исполнителя к другому, безнадежно терялось. «Были люди, которые придумывали сказки и рассказывали их, другие пересказывали их, третьи записывали их, четвёртые перерабатывали их, подчас придавая им совершенно иную форму, а пятые объединяли их в тома. Сейчас все эти люди, принявшие участие в создании, распространении, переработке и составлении сборника, исчезли в дымке времени: узнать о них что-либо уже невозможно» [7, с. 37].

Сказки «Тысячи и одной ночи» представляют собой один из ярких примеров неавторского текста и интертекстуальности. Произведения, вошедшие в сборник, перемешаны; они цитируют друг друга и имеют похожие, параллельные сюжеты, характеристики персонажей и другие общие свойства. Они переплетаются, создавая целостное художественное произведение. Сборник сказок «изобилует всякого рода комбинациями и повторами сохраняющих известную автономность текстов, интерполяциями, дополнениями и продолжениями, перепевами одних и тех же мотивов и целых эпизодов, сказками-двойниками. При чтении всё это вызывает ощущение *déjà vu* и объясняет тот факт, что большинство сказок в первый момент воспринимается бессвязно; кажется, что иногда они набегают друг на друга, иногда сильно расходятся» [7, с. 44].

Каждое исполнение одного и того же произведения очень сильно отличалось, поскольку оно зависело от таких врождённых и приобретённых индивидуально-личностных особенностей певца, как уровень образования, воспитания, эрудиции, от темперамента, характера, психического и физического состояния, особенностей мировосприятия и т.п. Они не соблюдали строгость определённого порядка слов, ввиду отсутствия такового. Тем не менее это не являлось проблемой, поскольку именно по причине отсутствия письменности слова и их порядок не считались главными. Каждый певец был волен импровизировать по своему усмотрению, главным являлась передача сути произведения. Таким образом, каждый исполненный текст становился оригинальным и менялся не только при его последующем исполнении другим певцом, но и при повторном исполнении тем же самым певцом, поскольку устное художественное произведение никогда не исполнялось абсолютно идентично.

Устные передача и восприятие фольклорных произведений вносили определённые коррективы в их поэтику, лексику и грамматику. Именно для облегчения восприятия и запоминания, чтобы слушатель не потерял логическую цепь повествования, певцам приходилось прибегать к частым повторам и использованию так называемых «общих мест», часто используемых клише. По мнению А. Фаулера, «литература, основанная на устной традиции, [нуждалась] в сравнительно ограниченном выборе или порядке слов. Её синтаксис и строение должны [были] быть свободными, с многочисленными повторениями, чтобы обеспечить лёгкость восприятия»¹ [9, с. 1] (здесь и далее перевод мой – А.М.). Предложения не должны были быть длинными, замысловатыми; ключевые места, важные для сюжета, повторялись для лучшего усваивания.

¹ literature based on word-of-mouth tradition [needed] a comparatively restricted DICTION, or choice of words. Its syntax and texture [had] to be loose, with many repetitions, to ensure ease of uptake.

Устно передаваемые произведения обладали особенностью передаваться и сочиняться одновременно. Фаулер писал, что «в устной литературе передача и сочинение накладывались друг на друга. Версия каждого рассказчика, если не каждое исполнение, могло существенно отличаться. В таком процессе репертуар формул и структурных схем был необходим. Певцы были вынуждены полагаться на свои запасы памяти тщательно испытанных выражений»² [9, с. 4]. Даже если было известно, что писатель использовал старые мотивы, ссылаясь на предшествующие тексты, производил заимствования, но комбинировал всё это в новой форме, он мог претендовать на оригинальность. В этом отношении М. Герхардт говорит, что «оригинальность автора [могла] заключаться в том, что он по-новому [использовал] старую структурную модель или неожиданным образом [комбинировал] несколько хорошо знакомых мотивов» [8, с. 44].

Рассказчику необходимо было подтверждать истинность излагаемого им материала указанием очевидцев описываемых им событий, что обеспечивало истинность повествования. Это подразумевало, что автор должен был не выдумывать небывшие, а пересказывать подлинные, свершившиеся события. Поэтому, что касается манеры изображения, «фольклор, народная словесность считается для всех эпох развития литературы могучим источником распространения или рассадником «реалистических тенденций», а иногда и прямо реализма. К этому резервуару или «кладезю» реализма припадают все писатели, истощённые антиреалистическими учениями» [10, с. 431]. Бальзак также осознавал, что по реальности изображения фольклор непревзойдён, и сожалел, что спустя столько лет, после смены стольких эпох, ничего более правдивого не появилось. По этому поводу он писал: «прискорбно в девятнадцатом веке обращаться к образам греческой мифологии; но меня ничто так не поражало, как могущественная правда этих мифов» [11, с. 363]. Точные географические и временные указания усиливали эффект реальности происходящего.

Иногда в качестве знака авторитета и поддержки сказанного, в текст произведений фольклора вводились имена уважаемых людей, но внимание не заострялось на том, что носители имён являлись создателями и «владельцами» (в смысле современного отношения к авторству), слов и идей, которые были им приписаны. Они просто должны были внушать доверие слушателю. В этом случае указание имени автора походило на указание географических названий или точных расстояний для пушей правдоподобности и создания реальной картины происходящего.

Несмотря на то, что непосредственный автор не был известен слушателю, он принимал певца, исполнителя художественного произведения за автора, причём сам исполнитель «[брал] на себя его функции» [12, с. 218 – 219]. Иногда имена авторов, если они и были известны, целенаправленно не указывались для того, чтобы произведение оставалось мифическим, безликим, таинственным и, следовательно, истинным, объективным. Народное произведение считалось более ценным и достойным, кроме того, оно указывало на богатство народной культуры и способствовало развитию осознания национальной самобытности, национального культурного богатства. Например, в отношении лучших сказок «Тысячи и одной ночи» литературовед Макдоналд писал: «...как и все волшебные сказки, они анонимны: авторы просто не осмелились выпустить их под своими собственными именами» [8, с. 41].

Конечно, анонимное произведение искусства является безликим, но не является из-за этого менее ценным, чем авторское произведение, а по мнению некоторых учёных, даже более ценным, поскольку оно не окрашено ничьей личностью, его смыслы никем не узурпированы и не ограничены, оно открыто, безгранично, и, следовательно, воспринимается не в связи с тем, какому автору оно принадлежит, а только в связи со своим содержанием. То есть какие-либо достоинства или недостатки личности автора, благосклонность или неприязнь общества к нему с идеологической, политической, религиозной, моральной, нравственной точки зрения не влияют на восприятие произведения, не искажают его. М. Герхардт по поводу анализа анонимного произведения писала, что проявлялась «тенденция к недооценке его художественных достоинств, как будто с именем автора исчезает нечто существенное. Но ведь шедевр не перестаёт быть шедевром, оттого что он не подписан! Возможно, именно анонимное произведение являет собой произведение искусства в чистейшем виде: оно обращено исключительно к нашей способности воспринимать его таким, каково оно есть и для чего оно существует, – не как произведение более или менее известного лица, а просто как произведение искусства» [8, с. 56].

Зная имя автора, читатель неосознанно воспринимает произведение по-другому, поскольку оно обладает номинативным содержанием, ссылаясь на которое, воспринимающий субъект создаёт изменённые смыслы, которые не появились бы, если бы имя автора не было известно. Более того, оно ограничивает количество смыслов произведения, поскольку, ссылаясь на эпизоды из жизни автора, его предыдущие произведения, индивидуально-личностные характеристики, слушатель устанавливает между ними связи и пытается посредством их объяснить содержание и форму анализируемого произведения. Конечно, иногда слушатель может получить истинное удовольствие от произведения только в том случае, если оно принадлежит известному авто-

² ...in oral literature transmission and composition overlapped. Each new teller's version, if not each performance, might be substantially different. In such a process, a repertoire of formulas and constructional schemes was indispensable. Singers were bound to rely on their memorial stores of well-tried expressions.

ру, так как «всё, что мы знаем о личности автора, оказывает влияние на наше восприятие произведения искусства, осознаём мы это или нет. Любопытный аспект такого влияния обозначен в замечании Анатолия Франса: «Все готовы восхищаться шедеврами при условии, что они подписаны» [цит. по 8, с. 56].

Дело в том, что наличие автора произведения значительно упрощает его анализ и предоставляет воспринимающему субъекту больше возможностей, указывает ему, как подступиться к тексту. Если перед читателем текст известного ему автора, он более уверен и спокоен, нежели когда ему предстоит анализировать анонимный текст. Последний, если не пугает читателя, то, по крайней мере, вызывает в нём беспокойство, поскольку ему предстоит погружение в абсолютно безграничное, неопределённое и таинственное пространство. Чтобы совершить анализ такого произведения, установить его принадлежность к национальности, эпохе и т.д., критику необходимо затратить больше сил, нежели при известном имени автора. Анализируя неавторское произведение, читатель не стремится установить особенности стиля, или какого-либо другого проявления индивидуальности писателя, то есть воспринимающий субъект не ищет и не видит личности его автора. Её может и не быть, поскольку такие тексты, как сказано выше, созданы не одним автором, а бесконечным их множеством, в результате чего стили, индивидуальности и личности авторов, имеющих отношение к тексту, в нём перемешаны. «Мы веками привыкли относиться с почтением, даже в кредит, к знаменитому художнику; в первую очередь наличие его подписи даёт точку опоры при встрече лицом к лицу с произведением искусства и тем самым вызывает чувство безопасности. [...] Совершенно анонимное явление искусства создаёт ощущение дезориентации, острой неуверенности» [8, с. 56].

О фольклоре как одной из самых ранних стадий литературного развития С.С. Аверинцев говорил, что в нём «...ещё [отсутствовала] рефлексия над словесным искусством, а потому [не было] ни литературной критики, ни теоретических штудий, ни художественно-творческих программ» [13, с. 360]. Художественные произведения этого периода не критиковались, теоретически не обсуждались, не изучались научно и не сравнивались, так как критики и литературоведы отсутствовали как таковые. На более поздних стадиях, когда тексты стали записываться на различные материалы и подписываться, началась устанавливаться связь произведения с субъектом, текст овеществлялся и тем самым индивидуализировался. Позже, когда появились рукописные и тем более печатные книги, произведения стали более надёжно фиксироваться за их автором, что приводило к развитию авторского самосознания и категории «автор».

Заключение. Затруднение развития категорий «авторство» и «автор» на раннем этапе развития словесности, было обусловлено отсутствием письменности, в результате чего терялся автор и искажался оригинальный текст самого произведения; отсутствием понятий «личность», «индивидуальность» и чувства самостоятельности и независимости от коллектива и природы, из-за чего не только отсутствовали авторская субъективность и авторское самосознание, что заставляло авторов говорить от имени общества, а не от своего собственного, но и персонажи были типичными, собирательными, лишёнными индивидуально-личностных характеристик.

ЛИТЕРАТУРА

1. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – 512 с.
2. Бахтин, М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
3. Пospelов, Г.Н. Проблемы исторического развития литературы / Г.Н. Пospelов. – М.: Просвещение, 1971. – 271 с.
4. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 1999. – 398 с.
5. Анисимов, И.И. Проблемы реализма в мировой литературе / И.И. Анисимов и Я.Е. Эльсберг. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. – 635 с.
6. Виноградов, В.В. О теории художественной речи / В.В. Виноградов. – М.: Высш. шк., 1971. – 240 с.
7. Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. – М.: Худож. лит., 1971. – 418 с.
8. Герхардт, М.И. Искусство повествования. Литературное исследование «Тысячи и одной ночи» / М.И. Герхардт; пер. с англ. А.И. Матвеева; предисл. И.М. Фильштинского. – М.: Гл. ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1984. – 456 с.
9. Fowler, A. A History of English Literature / A. Fowler. – Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1991. – 409 p.
10. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М.: Гослитиздат, 1959. – 656 с.
11. Бальзак об искусстве / сост. В.Р. Гриб. – Москва – Ленинград: Искусство, 1941. – 528 с.
12. Методология анализа литературного процесса. – М.: Наука, 1989. – 237 с.
13. Козлова, Н.П. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Н.П. Козлова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 624 с.

Поступила 04.09.2007